

¿Qué era el arte contemporáneo?

Por: Alberto Carlos Romero Moscoso

En arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada.
Ludwig Wittgenstein

El marxismo, había escrito Sartre en la Crítica de la razón dialéctica, puede explicar porque Valéry era un escritor pequeño burgués, pero no por qué todos los intelectuales pequeños burgueses no son Valéry.

Parte de lo que me atrae del arte contemporáneo es la potencia con que muchos artistas reflexionan sobre la sociedad sin palabras.
Néstor García Canclini

La pregunta por la necesidad del arte está planteada falsamente porque la necesidad del arte, si es que hay necesidad donde se trata de la libertad, es su no necesidad.
Theodor Adorno

Para ser artista un hombre debe:
1. *Poseer un sentido excelente, por cuya fe pueda apreciar y comprobar las relaciones matemáticas de las vibraciones que conmueven el nervio especial afecto a ese sentido, para gozar de la armonía de las sensaciones correspondientes.*
Sully Prudhomme

Tabla de contenido

| | |
|--|----|
| 1. Presentación..... | 5 |
| 1.1. ¿Qué era el arte contemporáneo? | 5 |
| 2. Introducción | 14 |
| 2.1. La última estrategia del arte contemporáneo | 14 |
| 3. Antecedentes | 19 |
| 3.1. Conocimiento especializado..... | 19 |
| 3.2. Conocimiento disciplinar, interpretativo y relacional | 20 |
| 3.3. Arte contemporáneo | 21 |
| 3.3.1. Consecuencia de la historia del arte | 21 |
| 3.3.2. Dos advertencias: Noción indeterminada y consenso | 25 |
| 3.3.3. Categorías tradicionales en disputa | 27 |
| 3.3.3.1. Obra, arte y artista: categorías insuficientes | 27 |
| 3.4. Arte, como pensamiento | 28 |
| 3.4.1. ¿Por qué estudios sociales y arte contemporáneo? | 28 |
| 4. Dinámicas de aproximación a lo social | 28 |
| 4.1. Ciencias humanas. Producción disciplinar | 28 |
| 4.2. Otras ciencias. Producción conceptual | 30 |
| 4.3. La filosofía. Insistencia en el pensamiento | 30 |
| 4.4. Las artes. Producción simbólica | 31 |
| 4.5. Términos que se han usado. Relación arte-sociedad | 34 |
| 4.6. Obras mejor que artistas..... | 38 |
| 4.7. Dispositivos | 39 |
| 4.8. Transformación política | 40 |

| | |
|---|-----|
| 4.9. La pregunta por el arte | 40 |
| 4.10. Una encuesta sociología del arte | 41 |
| 4.11. Para decir que era. El arte es post-autónomo..... | 48 |
| 5. Algunas pistas para la comprensión del arte contemporáneo | 58 |
| 5.1. Lo que es preciso saber para intentar comprender qué era el arte contemporáneo | 58 |
| 5.1.1. Uno. Imagen descentrada, la visualidad | 61 |
| 5.1.2. Dos. La idea de arte. La estética | 71 |
| 5.1.2.1. Continuación de la tradición estética | 83 |
| 5.1.2.2. Antiestética | 85 |
| 5.1.2.3. Estética de la función | 87 |
| 5.1.2.4. ¿Estética de la realidad? | 93 |
| 5.1.2.5. Estética de la incerteza | 96 |
| 5.1.3. Tres. Las ideas: obra, autor y arte. | 109 |
| 5.1.3.1. Obra | 109 |
| 5.1.3.2. Autor | 112 |
| 5.1.3.3. Arte | 119 |
| 5.1.4. Cuatro. La idea de arte posmoderno | 123 |
| 5.1.4.1. Posmodernidad premoderna | 123 |
| 5.1.4.2. Posmodernidad de consumo | 129 |
| 5.1.4.3. Arte moderno, teoría posmoderna | 133 |
| 5.1.4.4. Protomodernidad. Posmodernidad tecnológica | 152 |
| 5.1.4.5. Posmodernidad activista | 153 |
| 5.1.4.6. De lo cultural posmoderno | 155 |
| 5.1.5. Cinco. Arte contemporáneo y filosofía | 161 |
| 5.1.6. Seis. De lo político a lo post-ideológico | 178 |

| | |
|--|-----|
| 5.1.6.1. La noción de arte político | 178 |
| 5.1.6.2. Arte post-ideológico | 196 |
| 5.1.6.3. Arte global | 202 |
| 5.1.7. Siete. Arte como ontología del nosotros | 205 |
| 5.1.7.1. Estética. Ontología del nosotros | 210 |
| 5.1.8. Ocho. Decolonial option | 219 |
| 5.1.9. Nueve. Paradojas | 235 |
| Bibliografía | 257 |

1. Presentación.

1.1.¿Qué era el arte contemporáneo?

No vale la pena insistir sobre el fin del arte.

Varios son los imperativos del arte que se produce actualmente: la inmediatez, la eterna novedad, la transversalidad de discursos, medios y herramientas, además de la insistencia en el sujeto del artista, la contextualización de la producción, la efervescencia tanto de posturas teóricas como de portadores de discurso en su entorno; sin olvidar, la frivolidad o el compromiso político, el mencionado poder económico del mundo del arte, los grandes eventos y las estrategias de oficialización e institucionalización, su deconstruccionismo y su condición cognitiva de arte pensamiento, así como su devenir en medio y mediación.

De alguna manera parece que en torno al mundo del arte tuvieran lugar un número muy amplio de actividades y desarrollos y que, además, resultaran imprescindibles para la interpretación del mundo en el que vivimos. Y de pronto, no es así.

Es posible que el arte y algunas de las condiciones que se han mencionado arriba para comprender su estatuto y práctica se encuentren más lejos, de lo que realmente nos parezca, de convertirse en argumentos para explicar el mundo en el que vivimos.

Qué tal, por tanto, si al mismo tiempo que aparecen todas estas preguntas y lugares de reflexión y explotan por todas partes maneras de aproximarse a la producción artística y de levantar interpretaciones y significados; el arte propiamente, es decir, el arte en términos estrictamente

ontológicos, la obra misma, está en camino a su disolución o quizá no es necesaria para mantener la idea de *campo* en funcionamiento.

Y qué tal si el arte simplemente está dejando de suceder. Si lo que tiene lugar es el mundo del arte y ese mismo mundo del arte ya es tan robusto que no necesita siquiera la presencia del arte (obra). Un campo que se ha hecho tan sólido que no necesita de producción de obras en sentido estricto; que se presenta como ya suficientemente abastecido.

En tal sentido, son bien conocidas las proclamas que anunciaban desde el fin de la modernidad (Vattimo, 1987), hasta el fin de la historia (Fukuyama, 1992) o algunos otros finales que advertían sobre el desplome del pensamiento y sus estructuras. Lo cierto es que la alerta a propósito del advenimiento de la contemporaneidad iba acompañada del esfuerzo por sepultar la experiencia moderna. Y el arte había sido, sin duda, uno de los exquisitos paradigmas de la modernidad.

De manera que el fin del arte también alcanzó su lugar entre los célebres anuncios, si bien en un número importante de esfuerzos se propuso, no necesariamente como un final, sino como la ruptura con la modernidad sobre la que levantaría una mejor promesa: la contemporaneidad. El arte moderno o bien se agotó, o bien se *museografió* en las colecciones y en los relucientes museos de las capitales para instaurarse luego y no muy felizmente como marca de los circuitos turísticos.

Despuntó sin mucho ruido y con poco orden el arte contemporáneo, que tenía como premisa tomar distancia de la modernidad o convertirse en su inspirada continuación (Chalumeau, 2005), de manera que, son también no solo ampliamente conocidos, sino ya célebres, los esfuerzos por intentar aproximaciones y definiciones para ajustar la idea de arte contemporáneo; algunos desde el agudo aparato conceptual de la estética, otros provenientes de análisis centrados en la

producción o el consumo, y otros más, ajustados a los espacios del arte y su circulación; la hoy no tan célebre posmodernidad también lanzó su esfuerzo de comprensión.

Ciertos estudios vinculan, con el mismo propósito, al arte contemporáneo con la política, aquellos más disidentes; con la ética y la poética, los que se consideran más insistentes; con respecto a la tradición del arte. Pero en el esfuerzo omnicomprendivo actual, cuerpo, paisaje, tecnología, ciudad, terapia, educación y otro tanto, son adjetivos que acompañan la idea de arte e intentan precisarla, aunque la mayor parte de las veces solo logran confundir.

Con el acontecimiento del impresionismo y los movimientos posteriores como el fauvismo y el expresionismo, el arte abonó, por una parte, el escenario en el que se aspiró al cambio y que se consolidaría de mejor manera con el dadaísmo y el constructivismo, al tiempo que robusteció la larga tradición que designó a Europa como centro del mundo del arte y a la idea de civilización como su constatación y certeza. El arte además aseguró las estrategias historiográficas hacia el pasado, y como es sabido, devoró hasta las civilizaciones no europeas, determinando además para la historia universal los criterios de lo que se entendería como arte.

El lenguaje del arte, por su parte, se ha ampliado de manera importante, desde el feliz advenimiento de los movimientos artísticos del bulloso debut del siglo pasado, pero sobre todo se ha desplegado como consecuencia de una sociedad que ha visto, por una parte, el triunfo de sus ideales de progreso y en consideración de sus estrategias de marginación, y por otra, ha protegido la fe en lo que la sociedad misma intuye que está fundada, que no es otra cosa que la noción de cultura; en donde, por demás y de manera casi lógica descansa también el arte.

No obstante, los lenguajes tradicionales del arte resultan anacrónicos en los espacios actuales y la multiplicidad de herramientas, técnicas, materiales y medios, ha explotado de forma tal, que no

sería sencillo hoy explicar cuáles son realmente los lenguajes del arte, a diferencia, por ejemplo, de los lenguajes en los que se describe, comunica y define la sociedad, la cultura o la ideología, por ejemplo.

Hasta el vocabulario se ha transformado y los estudios y valoraciones del arte que se usaron hace solo algunas décadas hoy resultan poco prácticos y fuera de contexto. Desde la ingente aparición de manifiestos, textos, estudios, análisis, monografías y demás, el arte contemporáneo ha refinado su vocabulario; que se precisa además por los medios de circulación y los actores que participan en el campo.

Bien sabemos que los artistas son ahora solo uno de los actores de la escena del arte. Curadores, coleccionistas, instituciones, editoriales, circuito académico, por mencionar algunos de los más próximos; pero también ideas como: comunidad, tecnología, procesos sociales, estructuras de pensamiento, lógicas de consumo, entre otras muchas, son variables a considerar para intentar una superficial comprensión de lo que es el arte actual.

Así las cosas y aunque seguro puede resultar un poco confuso, es posible pensar que la pregunta por el arte actual, ordenada de la siguiente manera: ¿Qué es el arte contemporáneo? no tenga mucho sentido.

La noción de arte contemporáneo parece actualizarse en consideración a que ciertas ideas se van juntando y articulando con algunas de las nociones que se mencionaron antes rápidamente; o porque aquellos actores del campo, que más cerca estén del gran aparato de oficialización y normalización, no agotarán su discurso en ningún momento, dado su carácter circular. *Pero en tanto un concepto fuerte del mundo, la idea de arte puede restablecerse de manera más precisa que solo a partir del adjetivo epocal.*

Para referirse al arte actual se mencionan ideas como las de *Complot* (Baudrillard, 2007) y *Crisis del arte* (Michaud, 2015); se adjetivan con nociones como arte de la globalización, de contexto, del capitalismo último, marginal, urbano, entre otras.

Se describen a partir de sus presuntos propósitos: arte activista, relacional o participativo. Es evidente, y por fortuna se entiende regularmente como un espacio en construcción. De manera que las ideas, los adjetivos y los propósitos asumen que están describiendo solo algunas particularidades del arte o de la producción, circulación o consumo o tan solo un espacio de tiempo reducido o bien un contexto particular.

Algunos han enfrentado la pregunta tal cual se ha mencionado antes: ¿Qué es arte? (Danto, 2013), anunciando la clara sospecha de que la dificultad en su definición o las conclusiones sobre su carácter indefinible son pretextos o simplemente se ha arraigado en el sentido común y por tanto no se emprende.

Otros, inspirados en transformaciones de las estrategias y estructuras para la comprensión del mundo actual, asumen que una vez transformado el mundo e instaurado el nuevo lenguaje para su comprensión, el arte no puede dejarse a un lado y debe, en consideración, replantear su sentido, esencia y perspectiva. De manera que, en un mundo postcolonial, o decolonial, o postindustrial, o posmoderno, o sobremoderno (si bien son referencias distintas) y aunque llamemos al mundo actual de otra manera, no hay otra forma de hacer la pregunta sobre el arte actual, distinta a aquella sobre el conocimiento, la historia o el poder. Las grandes estructuras se han modificado y, en consecuencia, desde los conceptos hasta las disposiciones epistemológicas deben hacerlo también.

Es también importante mencionar que, algunas veces por la fuerza y otras de forma más serena, los lugares hegemónicos de la producción y la reflexión sobre el arte se han modificado; aunque

la doctrina sigue instaurándose desde los mismos lugares privilegiados, la falta de producción o el poco interés de las propuestas, junto con la efectividad de los dispositivos de la comunicación han hecho posible la consolidación de lugares de diálogo, que aunque terminen siendo absorbidos por el gran aparato del arte y su sistema, señalan, en principio, lugares de referencia fuera del mismo, de manera que, el arte contemporáneo integra el afuera.

Los lugares privilegiados han mutado por su parte a grandes corporaciones transnacionales o a eventos colosales¹ que de replicarse constantemente hoy muestran su evidente fatiga.

Por otra parte resulta difícil intentar una comprensión del arte actual, lejos de las grandes inversiones y subvenciones de los estados poderosos, pero también de las fortunas de los coleccionistas e inversionistas de todo orden, que ven en el arte o bien una de sus presas comerciales o mejor uno de sus fetiches. Aunque es claro que, a ese nivel, el arte no es muy diferente de cualquier otro bien de acumulación o especulación.

Intento mencionar lo evidente. El arte contemporáneo tiene para su estudio y análisis no solo múltiples perspectivas, sino un número de horizontes difícil de precisar sobre los que la reflexión a propósito sería posible. Lo más adecuado para su comprensión sería por tanto una estructura con carácter enciclopédico que ordene, ejemplifique y comente -al intentar la respuesta a qué es el arte contemporáneo- el mundo mismo.

¹ Documenta de Kassel: <http://www.documenta14.de/en/>

Bienal de Venecia: <http://www.labiennale.org/en>

Bienal de Sao Paulo: <http://www.31bienal.org.br/en/>

Es cierto además, que una pintura del siglo XVII es en realidad un producto humano con diferencias importantes de un dispositivo del arte actual. No obstante, la tarea se ha hecho con juicio y podemos, una vez hechas algunas salvedades, decir que las dos son obras de arte. También son obras, por supuesto, las producciones que se encuentren en la línea que vincula a los dos productos mencionados y a esa secuencia ordenada de elaboraciones humanas a la que se han ido adosando lentamente productos de carácter diverso y a la cual se podrán aproximar sin duda otros más.

No obstante es posible también decir que en la aproximación al arte actual se va a hablar en pasado, dado que la pregunta por el arte contemporáneo no tiene mucho riesgo (enunciada como se mencionó antes), es posible que formulada de la siguiente manera pueda ser más prospera: ¿Qué era el arte contemporáneo?

Tres anotaciones antes de procurar ajustar una respuesta:

Uno. Parece que aun considerando la insistencia del sistema del arte en involucrar toda suerte de manifestaciones en tanto procesos y resultados de la práctica artística, los contenedores -los más tradicionales como museos y galerías, y los más corregidos que florecen regularmente en el mundo privilegiado, como centros culturales, espacios culturales, fundaciones, espacios de arte contemporáneo, etc., sin mencionar los espacios alternativos- no están en capacidad de diferenciar con mediana claridad lo que van cobijando en su interior; por el contrario, las cosas (solo por llamarlas de alguna manera) que están en los mencionados espacios, con dificultad se diferencian de aquellas que pueblan el mundo de la vida cotidiana. No es ahora el momento de entrar en la maravillosa discusión sobre si lo que está hoy protegido por el sistema del arte, es o no arte. Simplemente puede parecer que no, pero vamos a aceptar que lo es. De manera que: no es una discusión sobre qué es arte.

Dos. La más meticulosa descripción del arte contemporáneo, la más enciclopédica de las tareas, se enfrenta a un problema que con gusto ha afrontado la historia y la historiografía contemporánea: la espinosa descripción del tiempo presente, que sabemos, justo acaba de pasar.

En aquello que respecta a la convención sobre lo que sería el inicio del arte contemporáneo, puede aún haber dificultades, pero en términos generales es posible decir que se ha llegado a un acuerdo. El arte contemporáneo tiene básicamente tres o cuatro puntos de partida, que se proponen en consideración al discurso que se esté articulando y que se intente ordenar.

Así, la caída del muro de Berlín y la subsecuente del Comunismo, como el referente desde la historia social y la geopolítica; la exposición (hoy de culto) de *Magos de la tierra*², consolidada como una suerte de exposición crisol y síntesis de los referentes centro y periferia y de la transculturalidad; la nueva pintura y el triunfo deslocalizador del expresionismo abstracto y por esa vía las múltiples continuaciones de las alertas modernas; estas tres solo por mencionar algunas de las más recurrentes, no obstante la disparidad y la multiplicidad es posible llegar a acuerdos sobre la temporalidad de la emergencia de lo que sería prudente entender por arte contemporáneo.

Sin embargo, no sucede lo mismo con su delimitación, esta al parecer no ha tenido lugar, se va extendiendo según se propongan estudios y estos han de considerar el mismo momento de cierre de la investigación, del texto o de la exposición para el cierre de la época, de manera que la referencia al fin de lo contemporáneo puede mencionarse que tuvo lugar en un tiempo que va más

² Ver: <https://magiciensdelaterre.fr/>

o menos desde hace dos décadas hasta nuestros días; salvo consideraciones instrumentales sobre la historia, los datos mencionados no tienen el menor interés. No obstante, no se ha determinado un lugar de cierre o finalización.

Tres. Es conocida la inclinación del mundo académico por poner nombres a todo. Para el arte de este tiempo se han ensayado ya algunos, que por demás han sido mencionados aquí como: *arte último* y *arte actual*, por no recordar aquellos que sería menos dispendioso vincular con movimientos culturales de carácter transversal como *arte postmoderno* o *arte poscolonial*; es preciso mencionar también aquellos que anuncian la continuación de movimientos de la historia del arte reciente y por tanto se encuentran algo más cercanos al discurso particular del arte: las nociones de *postdadaísmo*, *postminimalismo* así como los mencionados *postconceptualismos*, podrían valer como ejemplos.

De manera que dada la dificultad de descifrar qué es el arte contemporáneo (parte de la hipótesis que se propone defender aquí), intentar describir qué era puede ser una esclarecedora tarea, que mantiene en principio sus particularidades en términos de la época y sus características, pero además asegura dos lugares que pueden ser interesantes: la idea de que es una época agotada y la de que aquello que se produce actualmente no responde necesariamente a las razones y condiciones del arte que acaba de pasar o de aquel de hace apenas algunas décadas.

También es posible simplemente, aunque cueste trabajo aceptarlo, considerar que las teorías que usamos no sirvan para explicar el arte actual y entonces sería un logro poder describir ese campo. Sin embargo, algunas pistas pueden rastrearse de lo que se consideró como una manera o estrategia para la comprensión del arte de la época que hemos señalado, aunque ni una sola de estas, como tampoco la sumatoria o adhesión de dos o más aseguren un lugar más certero de comprensión. Bien es cierto, los mencionados discursos tampoco se levantaron en consideración

a un arte futuro sino en principio y en el mejor de los casos frente a un arte que, o bien estaba sucediendo, o bien acababa de ocurrir.

Queda por abordar esa sensación de novedad que de manera aurática envuelve al arte contemporáneo, ya que vista la dificultad de lo nuevo en el vertiginoso mundo de la comunicación y los dispositivos, el mundo del arte se aproxima, más bien, de manera cada vez más clara al principio de tradición.

De manera que si la idea de arte contemporáneo no pretende formular un interrogante de carácter ontológico del tipo qué es el arte y si bien puede haber un acuerdo con respecto a cuándo comienza lo que se entiende por arte contemporáneo, el momento de su finalización es ciertamente incierto y parece ilógico con relación a la propia estructura conceptual que lo define y si además, los apelativos que se han determinado para mencionarlo y ordenarlo parecen insuficientes. Decir qué era, puede ser más útil en términos de permitir consolidar las pistas básicas de lo que fue; de lo contrario, queda la sensación de que lo que se ha considerado arte contemporáneo nunca terminará de pasar, como si fuera eterno de alguna manera o simplemente atemporal.

De manera que, ajustar una idea de lo que fue el arte contemporáneo puede permitir comprender la producción y práctica artística de hace tan solo algunas décadas, la actual, y en el mejor de los casos, alguna de la que esté por venir.

2. Introducción.

2.1. La última estrategia del arte contemporáneo.

Cada vez es más evidente que un número importante de producciones de arte contemporáneo advierten, en el sentido de observar pero también en el de avisar, sobre algunas condiciones del mundo actual; no de la forma según la cual el artista, en el oficio de representar el mundo

determina que lo que ha capturado en la obra de arte, a la manera de la explicación naturalista, en tanto el ejemplar que ha de ser estudiado y luego interpretado, de manera que sea en esta (obra) que se esconden las pistas para comprender el mundo en el que el artista ha vivido y que este (artista) ha dispuesto para que sean encontradas y descifradas; sino más bien, seguir la noción de la obra de arte contemporáneo como evaluación y pensamiento sobre el mundo.

En relación sin duda con esa tarea que Occidente ha puesto al arte de ser en algún sentido documento, pero sobre todo memoria del inmenso devenir del mundo y también de la particularidad de los contextos en los que las obras de arte aparecen; aunque la tarea hoy parece desvanecerse y resultar como una vía agotada, varias rutas se disponen para abordar en primera instancia la idea central.

El arte puede explicar el mundo y comentarlo, puede permitir interpretarlo, no solo en tanto la obra ha de constatar su propio tiempo, sino que intencionalmente el arte se instaure como una práctica de evaluación y conocimiento del mundo. La aproximación a la producción artística contemporánea se ha convertido en una importante estrategia para la interpretación y el posterior conocimiento del entorno social. El arte contemporáneo ha logrado consolidar, en algunas de sus presentaciones más interesantes, un espacio de conocimiento en el que señala y advierte sobre instancias del devenir social, que encuentran un lugar de pensamiento y reflexión distinto al de otras estructuras que se ocupan del estudio de lo social, por ejemplo, las Ciencias Sociales.

La idea de unas prácticas del arte que se orientan al pensamiento sobre lo social, resulta del esfuerzo de intentar una comprensión del arte contemporáneo, a partir de la presentación y estudio de algunas de sus obras o de sus intereses, de manera que no devengan en enunciados abstractos, pero tampoco intenten partir de la obviedad que menciona el abordar una idea totalizante de arte, según la cual su sentido se da solo si se propone como herramienta para la

comprensión de lo social, no se debe dejar de insistir en que el arte contemporáneo no es uno, homogéneo o determinado, por el contrario, es difícil de definir, determinar y advertir.

Es posible que el arte contemporáneo coincida con los estudios sociales en cuestiones que llamen su atención, como por ejemplo su accionar por fuera de las galerías en tanto lugar especializado y en consecuencia su impacto directo en lo social (no comercial o especializado). También es posible que las dinámicas sociales y los conflictos que pueden derivarse de los estudios sociales encuentren en las manifestaciones artísticas espacio para su desarrollo, pero en estricto sentido para estos, por ejemplo, las ideas de dinámica y crisis, podrían ser su objeto de estudio, o seguramente otras más precisas y especializadas. Para el arte, sigue siendo problemático hablar de un objeto de estudio; de manera que no se trata de pensar que el arte, que se ocupa en la evaluación de ciertas circunstancias y particularidades de lo social, ha adquirido un objeto de estudio. El arte no tiene objeto de estudio en el sentido tradicional que otras disciplinas podrían tener. Solo en caso de ser necesario delimitar uno, este sería nada menos que el mundo, o lo humano, comprendidas las consecuencias que se derivan de pensarlo y traducirlo en conocimiento. De manera que, la relación con las Ciencias Sociales podría ser más estrecha de lo que hemos pensado, como insisten algunas prácticas actuales.

De manera que, algunas manifestaciones del arte contemporáneo, que se presentarán más adelante, determinan como fundamental para su enunciación y para su posterior aparición y circulación, la revisión atenta que hacen del mundo en el que vivimos, con herramientas propias de la tradición del arte y con algunas que han surgido en otros campos o que se levantan solo para la consolidación de la obra de arte.

Así, el arte contemporáneo se acerca a dinámicas y estructuras sociales y propone en torno a estas estrategias de lectura e interpretación, que no necesitan, en la mayoría de los casos, abastecerse

de los enunciados y desarrollos propios de las disciplinas que tradicionalmente se ocupan de la sociedad, para declarar y evaluar posiciones y disposiciones. El arte piensa las tensiones sociales de manera independiente al conocimiento que circula en las Ciencias Sociales y determina la noción de obra de arte como la evidencia de una manera distinta de enunciar y pensar el asunto social.

Si bien la idea de arte contemporáneo, como se dijo ya, se escapa a definiciones, por una parte porque en realidad parece interesar solo a algunos expertos, y por otra, porque se ha aceptado un espacio de amplia discusión y reflexión a propósito de las dinámicas del arte, en el que, seguros de que la condición heterogénea de aquello que se pudiera convenir como obra de arte, resulta el principio para aquello que se puede comprender por arte.

De manera que, aventurarse en el estudio de algunas de las prácticas de arte contemporáneo puede resultar como una herramienta eficaz para la comprensión de ciertas dinámicas sociales y por esa vía de algunas de las maneras de anunciarse el arte actual. Entonces, la comprensión de obras particulares de la producción actual, además de permitir pensamiento sobre lo social, aseguran pensamiento sobre el arte.

“Si el arte contemporáneo está siendo identificado solo con las artes avanzadas de los museos y lo que aún queda del sistema del arte, si su pretendida crisis desencadena una histeria tal, es, debemos suponer, que una cierta utopía del arte está probablemente muerta” (Michaud, 2015, pág. 218). Y como un amparo final el artista acudió ya no a la *idea* de sociedad, sino a la sociedad misma, incluida la mundanidad de la vida cotidiana, lejos de los grandes relatos políticos y procurando precisar los vínculos con la vida, resuelto a participar de lo banal y seguro de que allí encontraría lo fundamental.

Las promesas efervescentes de la modernidad y sus artistas en overoles movilizando los cuerpos productivos o arengando desde los escenarios intelectuales fueron atropellados por la poderosa y homogeneizadora máquina del progreso. Cedieron el turno a los medios de comunicación y se refugiaron en las salas de los museos y en las colecciones privadas donde siguieron escuchando los aplausos, pero el mundo se les escapó, al tiempo en que la utopía de cambio fue sustituida por la utopía del arte mismo³.

Hoy la promesa que hace el arte ya no es la transformación total del cuerpo social; quiere más bien que se escuche aquello que tiene que decir ahora que ha vuelto a la calle y se ha detenido a observar señalando además vínculos estrechos con la filosofía. Al otro lado de la práctica de los artistas ya no se encuentra una masa regulada y homogénea, sino un espectador que puede hacerse consciente de la comunidad en donde vive o del mundo que le corresponde, al que el artista ha decidido salir y documentar. “La utopía del arte no ha prometido la transformación directa de la sociedad, pero si el establecimiento de una comunicación entre ciudadanos igualmente civilizados por la experiencia del arte” (Michaud, 2015, pág. 241).

La crisis del arte contemporáneo puede distinguirse en consideración a la fatiga de los lugares propios del campo del arte, en un mundo en el que cada vez el arte tomaba más distancia del contacto con los ciudadanos y por tanto no se tenía clara su función. De manera que la vuelta del artista al mundo social es una réplica a la crisis de la representación de su función.

³ “Las sociedades democráticas y capitalistas se han desarrollado desde el siglo XVIII alrededor de tres utopías, la utopía de la ciudadanía democrática, la utopía del trabajo y la utopía del arte” (Michaud, 2015, pág. 218). Traducción libre. Texto original: “Les sociétés démocratiques et capitalistes se sont développées depuis le XVIII siècle autour de trois utopies, l'utopie de la citoyenneté démocratique, l'utopie du travail, l'utopie de l'art”.

“Las pistas no faltan, un número importante de artistas contemporáneos están en la misma búsqueda, esta precisamente: acechar lo invisible, apuntar lo inefable, desear la nada, querer volverse transparente, borrar sus huellas, no ser nada. Hacen parte de sus deseos y de sus proyectos, de su filosofía, sobre eso escriben, dan entrevistas” (Cauquelin, 2006, pág. 9). No parecen estar tras los reflectores de la prensa o el reconocimiento de su nombre y su obra, de alguna forma apuntan a la misma desmaterialización a la que apuntó el arte, se quieren desvanecer y la manera de hacerlo es mezclarse con el colectivo y de tanto en tanto levantar la mano para hacer circular algún tipo de contenido sobre su proceso y observación.

3. Antecedentes.

Es muy posible que para comprender ciertas maneras de la práctica del arte y de la producción actual de sentido en el campo del arte, sean precisas dos estructuras académicas ordenadas y ampliamente discutidas, que a primera vista parecen dispares: los estudios sociales y el arte contemporáneo.

3.1. Conocimiento especializado.

Entendiendo el esfuerzo que supuso a la modernidad la compartimentación ordenada de todo saber, así como el ideal de especializar el conocimiento, de manera que las nociones de disciplina y progreso se apuntalaran al desarrollo epistemológico por vía del perfeccionamiento de los objetos de estudio particulares y merced al esfuerzo acumulativo que permitió articular lentamente los paradigmas y las comunidades, vale la pena señalar que el esfuerzo actual se orienta mejor a pensar un mundo en el que el conocimiento no es propio de una disciplina y sus respectivos practicantes y creyentes, sino que puede entenderse mejor como una serie de enunciados que atraviesan los tranquilos terrenos de la disciplina para encarar los más prósperos de lo transdisciplinar, en los que es bien sabido las preguntas no construyen la línea de progreso

disciplinar, sino el espacio de las relaciones en donde se pueden interpretar las nociones y conexiones que determinan los criterios de comprensión.

De manera que, trayendo a escena algunos paradigmas teóricos del conocimiento disciplinar de las Ciencias Sociales, el énfasis se hará desde el arte contemporáneo, intentando un acento ciertamente amplio que permita pensar el arte como excusa, a sabiendas además de que por su parte el arte instaure un buen número de veces los intentos de su comprensión en embates para su definición.

3.2. Conocimiento disciplinar, interpretativo y relacional.

Vale la pena señalar que las estructuras tradicionales como la historia del arte continúan sin duda afinando sus objetos y aumentando el cúmulo de evaluaciones, relaciones e interpretaciones; sus proyectos de estudio se inscriben cuidadosamente en las líneas historiográficas que pueden rastrearse y ordenarse en el tiempo y los aparatos conceptuales van de los más tradicionales, hasta algunos sin duda cercanos, por ejemplo a la filosofía, y que en consecuencia puede parecer que han perdido de vista su objeto de estudio. De manera que los estudios que la historia del arte se ha propuesto se van a vincular con aquellos que en otro momento se han levantado para comprender bien la obra o bien el arte en el sentido más amplio.

Al tiempo presente, solo por mencionar algunos ejemplos, se hacen estudios sobre el arte del Barroco de la América Latina y también sobre el Impresionismo o en particular sobre uno de los artistas del movimiento, o sobre alguna de sus obras específicamente; los resultados se van a sumar a los que ya existen y se intentará determinar de qué manera y en qué sentido el aporte del último esfuerzo académico conduce a una mayor claridad con relación a la obra, el artista o el movimiento. Aunque sean endogámicos y estén cargados de un saber acumulativo, parecen estar tras la idea de que la obra, el arte o el artista esconden una verdad que debe ser develada y que

lentamente las pistas que se han seguido, aunque se indique en algunos casos que señalan lugares equivocados, deben conducir a la resolución del interrogante sobre qué cosa son y qué quieren decir.

Otras alternativas para aproximarse a los objetos de estudio se han desarrollado, lo que ha permitido que sea casi natural, en este momento, proponer un horizonte de trabajo que intente incorporar estructuras disciplinares y de conocimiento que se interesen por un espacio que se puede llamar *relacional*, en el que la pregunta o el problema puede ser abordado no solo desde distintas disciplinas, sino mejor, como una excusa para intentar descripciones o respuestas a los amplios lugares del pensamiento, como por ejemplo, la pregunta sobre la imagen, que claramente no se dispone hoy como una pregunta disciplinar y para la cual debemos valernos de distintos saberes, si fuera el caso intentar una respuesta.

Bien es cierto que las fronteras disciplinares intentan actualmente desvanecer sus límites, lo que interesa particularmente acá es enfrentar de qué manera la producción artística contemporánea contribuye a la consolidación del pensamiento, la interpretación y la valoración de algunas circunstancias de la sociedad actual. Es necesario entonces, precisar los alcances conceptuales y argumentativos de las nociones a partir de las cuales serán comprendidas las ideas de arte contemporáneo, sociología del arte y cómo además se articularán, en consideración a que son las estructuras desde las que parece más preciso el debate.

Es claro, dicho lo anterior, que se intentará una estrategia de reflexión no tradicional, en su sentido acumulativo y disciplinar; suponiendo que es posible decir muchas cosas del arte y de la sociedad y que para el mundo actual la línea que los separa no es tan clara como lo fue en otro momento, en consecuencia aspira a defender la idea según la cual hablando de arte contemporáneo algunas veces se está hablando de tensiones sociales y en el mismo sentido para

pensar la sociedad en este tiempo es posible que se esté justo parado en la mitad de una obra de arte.

3.3.Arte contemporáneo.

3.3.1. Consecuencia de la historia del arte.

El arte contemporáneo es una de las prácticas que resultan como consecuencia directa del desarrollo de una tradición particular del pensamiento y la producción simbólica del mundo occidental; esta tradición está asociada al ordenamiento acumulativo y lineal que se funda epistemológicamente en el siglo XVI. “Si con Giorgio Vasari comienza una concepción “moderna” del arte, resulta indiscutible que ella se basa en la conciencia de la cultura y de la tradición, o si se prefiere, de la historicidad, como punto de partida para la formación y desarrollo del arte en una perspectiva de progreso” (Uribe, 2008, pág. 96). De manera que anunciar una forma específica de producción, que se calificó como arte, se aseguró al mismo tiempo su posibilidad de historicidad y las alternativas que la vinculaban con la moderna idea de progreso.

A partir de un proyecto abarcador, en coincidencia con la mayor parte de los esfuerzos epistemológicos de la modernidad, se propone como tarea extenderse atrás en el tiempo y se aspira a la comprensión de cierto tipo de producciones, de sus autores y de su contexto socio histórico. Primero fueron los artistas. “De suerte que Ludovico, que mantenía amistad con Domenico Ghirlandaio, acudió al taller de este y le habló largamente de Miguel Ángel. Domenico, después de ver algunas hojas emborronadas, juzgó que había en el muchacho ingenio suficiente para llegar a ser experto y admirable en este arte” (Vasari, 2007, pág. 9), intentando comprender también aquellas provenientes de comunidades y estructuras sociales heterogéneas, localizadas en otros tiempos o contextos, con carácter religioso algunas veces, testimonial otras o simbólico en la mayoría y, vinculados de manera precisa con la representación y evaluación del

mundo en el que tenían lugar las acciones de los colectivos y comunidades y en el cual se instauraban sus relaciones⁴.

Por esa vía, el arte constituido en historia de la producción simbólica cubre en principio la tradición representativa primero del tiempo en el que surge, y luego se desplaza hacia el pasado y traduce la producción simbólica en términos de producción artística, sobre la que también opera hermenéuticamente, de manera que; la ordena, la explica y la convierte en objeto de estudio disciplinar.

Lo artístico cubre entonces un territorio amplio de producción simbólica, que a partir de algunas estrategias de consolidación y validación está en capacidad de constituir en obras de arte, objetos dispares y artefactos diversos de orígenes y tradiciones distintas. “Desde el principio del siglo XIX, los objetos coleccionados a partir de fuentes no occidentales se han clasificado en dos grandes categorías: como artefactos culturales (científicos) o como obras de arte (estéticas)” (Clifford, 2001, pág. 265).

De manera que el aparato ordenador del conocimiento occidental determinó el lugar para el estudio de la producción de símbolos, vinculados con herramientas como la pintura, la escultura,

⁴ La consolidación de la noción de arte, por vía de lo que se llamó luego la historia del arte, continuaría con una serie de importantes historiadores del arte, en la que no es posible ahora profundizar, no obstante, a “La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos de Cimabue a nuestros tiempos” (Vasari, 1998), que da inicio al estudio moderno de la historia del arte. A la que siguen solo por citar algunos: Karel van Mander, que incluye en su obra arte antiguo además de pintores del norte de Europa; Andrea Palladio, interesado sobre todo en la técnica; luego quienes introducen la pintura española y francesa, Francisco Pacheco y Roger de Piles, entre otros, y que va a concluir con el debate entre los antiguos y los modernos iniciado por Charles Perrault. Luego aparecerá Johann Joachim Winckelmann, que da comienzo a la crítica del arte y posteriormente Jacob Burckhardt; en el Romanticismo alemán se amalgama la historia del arte con la filosofía de Goethe y Schiller para consolidar un lugar preponderante en la filosofía con la Crítica del juicio de Kant y las Lecciones sobre estética de Hegel. Luego, en una vuelta a la historia, Henrich Wölfflin, considerado padre de la historia moderna del arte y Erwin Panofsky y Ernst Cassirer, quienes determinaron las características más generales del aparato conceptual que aún continúa usándose en la historia del arte.

la talla y algunas otras formas de representación del mundo, que se presentaba como testimonio de algunos aspectos de la vida y la condición humana y social que en consecuencia pudo comenzar a sistematizarse y analizarse. Del mismo modo que el lenguaje, algunas herramientas conceptuales y analíticas se pusieron al servicio de descifrar, por vía de la interpretación, los relatos que se escondían tras todo tipo de producción objetual y de imagen que llegaba a las puertas de la civilización occidental.

En el siglo XVIII, los objetos más inauditos fueron estudiados como portadores de algún sentido artístico. La “autenticidad” cultural o artística, dice J. Clifford (2001), tiene tanto que ver con un presente inventivo, como con la objetivación, preservación o revivificación de un pasado. Y con grandes colecciones de objetos venidos de los territorios salvajes se hicieron los primeros gabinetes de curiosidades y posteriormente los museos etnográficos. Al devenir objetos de estudio y asegurar el vínculo con el pasado, en el que quedaban superados o a la espera de ser perfeccionados, de manera que, con el universo del conocimiento artístico para el momento ya había fundado su espacio disciplinar y las estructuras teóricas que soportarían su posibilidad de desarrollo se ajustaban ya en términos de discurso para describir los objetos e imágenes, pero también para interpretarlos.

Jacques Thuillier menciona el famoso vacío semántico, que por una parte insiste en la dificultad de precisar el objeto de estudio de la historia del arte y por otro la dificultad de contener la noción arte. “No tengamos miedo de insistir: el historiador del arte no sabe bien de qué está hablando, porque no ha sabido forjar palabras más precisas que las del pasado.” (Thuillier, 2006, pág. 23). No obstante, una vez se acepta esta inestabilidad, rastrear la línea del pensamiento y la consolidación de las estructuras de análisis, así como precisar los alcances de la noción de arte será una tarea no solo próspera, sino fundamental para el desarrollo del mundo occidental, en

tanto el arte devino una de las condiciones esenciales de la idea de cultura y al mismo tiempo una estrategia de validación de las nociones de progreso y civilización.

Así las cosas, la idea de arte contemporáneo, es evidente, se constituye como el enunciado que recoge la fundación antes mencionada pero también los desarrollos que en el tiempo permitieron el levantamiento de las producciones, discursos y teorías que regularon el campo del arte y sus disciplinas de estudio. La interpretación de la obra en el arte contemporáneo está en ella misma como parte de su producción signífica.

No cabe duda de que la historia del arte ha sabido consolidar las líneas para el archivo y ordenamiento de la producción artística anterior a la aparición de los conceptos propiamente artísticos. La consolidación del discurso sobre el arte tiene un carácter arqueológico. Refiriéndose a la medicina, la gramática y la economía política, Michel Foucault pregunta: “¿no son nada, sino una reagrupación retrospectiva por la cual las ciencias contemporáneas se hacen una ilusión en cuanto a su propio pasado?” (Foucault, 2010, pág. 47). Una pregunta similar puede formularse sin duda sobre la historia del arte, consolidada a partir de los criterios de delimitación y orden del discurso, en tanto, tiene unas reglas de formación, “que son condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de conservación, de modificación y de desaparición) en una repartición discursiva determinada” (Foucault, 2010, pág. 55); argumento que delineó la estructura en la que casi cualquier propuesta -incluidas aquellas que con esfuerzo insistían en retirarse de manera airada del mundo del arte y evitar, en consecuencia, sus condiciones y juicios- surgida del campo del arte podría ser catalogada por la historia y luego interpretada y analizada. Incluido claro, aquello que después se llamaría arte contemporáneo, que con razón se presenta como una de sus continuidades.

3.3.2. Dos advertencias: Noción indeterminada y consenso.

Para intentar una aproximación a la idea de arte contemporáneo puede ser útil hacer dos advertencias: la primera es que el arte contemporáneo parece una noción determinada y estable en el mundo actual y en consecuencia se debería comprender que su uso y función también lo están, pero no es así.

Arte contemporáneo es una noción que aún se encuentra en discusión, lo que quizá es parte estructural de su definición y quizá sea una de aquellas que finalmente solo consolidarán su sentido en las posteriores revisiones históricas sobre el arte o sobre la cultura. No solo es que arte contemporáneo sea una noción inestable, sino que quizá el solo intento de precizarla subestima una de sus condiciones fundamentales: no se interesa por ningún tipo de precisión.

La segunda observa que la comunidad o el campo del arte atribuye a la noción un sentido al menos consensuado, a partir del cual, por ejemplo, sería posible enunciar características y delimitar criterios. No obstante, quienes están fuera de esta heterogénea comunidad, difícilmente llegarían a un acuerdo sobre lo que es el arte contemporáneo. De manera que la generosidad de aquellos que conocen las reglas del arte contemporáneo no permea el espacio de quienes no están preparados, y aunque los primeros se esfuercen en consolidar estructuras, estas apelan no solo al conocimiento anterior (dado su carácter histórico) sino a uno que solo se enuncia en relación a las obras que acaban de aparecer, por lo tanto, asumen su novedad y en consideración se modifican.

Por una parte, entonces es un conocimiento especializado y por otra se modifica constantemente y cambia de modelo, a tal punto que se ha vuelto un lugar común mencionar, en algunos casos, la reducción argumental de que en arte cualquier cosa puede suceder como la excusa para intentar consolidar un aparato conceptual que describa y analice los procesos y prácticas.

En tal sentido, por ejemplo, una de las preguntas a las que se enfrenta Nicolas Bourriaud es: “¿cómo decodificar algunas producciones actuales, aparentemente inasibles, ya sean procesuales

o comportamentales -en todos los casos explotadas para los estándares tradicionales- sin esconderse detrás de la historia del arte de los años setenta?” (Bourriaud, 2008, pág. 6). Tarea que se ha formulado de múltiples maneras la teoría del arte actual.

Ni los intereses ni las estrategias se mantienen y estandarizan en el arte actual, no se percibe un interés por lograr ningún tipo de acuerdos. Una aproximación puede presentarse de la siguiente manera: “las prácticas de los artistas contemporáneos, que crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como un material. La forma prima sobre la cosa; los flujos, sobre las categorías; la producción de gestos, sobre los objetos materiales” (Bourriaud, 2008, pág. 131). Pero no es su precisión lo que la hará interesante, es justamente lo que apunta a la incertidumbre de las jerarquías que antes parecían claras.

3.3.3. Categorías tradicionales en disputa.

3.3.3.1. Obra, arte y artista: Categorías insuficientes.

Una de las vías dispuestas para el entendimiento del arte contemporáneo comprende el fenómeno artístico como un territorio que se instaura como el resultado de una disputa, en la que básicamente las categorías tradicionales de arte, obra y artista son inadecuadas y por tanto debaten y enfrentan su importancia en términos no solo de su relevancia para la consolidación del *campo*, sino que pugnan por robustecer cada uno su estatuto de manera que conduzca de forma más precisa a definiciones y argumentaciones. Cada noción busca ser el motivo en torno al cual se desarrolle el proyecto de conocimiento del arte.

Por ejemplo, desde las invitaciones del constructivismo ruso⁵ y quizá antes; a que el artista se apostara del lado de los trabajadores y en apoyo a la causa revolucionaria -que sugería que la condición de artista debería entenderse como similar a la de otros obreros y en consecuencia su producción debía equipararse a la conseguida por la fuerza laboral- condujo a que las nociones de arte, obra y artista se presentaran sujetas a una serie de discusiones con respecto a su estatuto. Textos fundadores de la reflexión sobre arte en el siglo XX, como el ensayo: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y el ingente número de comentarios y desarrollos que sobre este se han adelantado, manifiestan, como es bien sabido, no solo la invitación de que el artista se una al proletariado como ya se mencionó, sino que por esa vía propone discutir las nociones en cuestión: obra, artista y arte.

3. 4. Arte como pensamiento.

3.4.1. Por qué Estudios sociales y Arte contemporáneo.

Se advierten en el mundo contemporáneo estrategias para la interpretación y comprensión de las tensiones y transformaciones sociales que relacionan las dinámicas de lo social con estructuras de pensamiento que se consolidaron merced a diferentes propósitos y alcances epistemológicos. Puede ser que las ciencias en el sentido tradicional sean un aparato insuficiente para la comprensión de lo social, en el sentido de que los intereses por describir y descifrar no advierten la importancia de lo que justamente es indescriptible en lo social o de aquello que simplemente requiere ser descifrado no en términos de la traducción textual, sino más bien en consideración a

⁵ “Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad.” (De Micheli, 1992, pág. 402).

una interpretación amplia y sugerente que sea tan solo una pista que deba ser concluida por el espectador o el lector.

4. Dinámicas de aproximación a lo social.

4.1.Ciencias humanas. Producción disciplinar.

El primer argumento, quizá por tanto el más evidente, es aquel que desde el ejercicio disciplinar tradicional de las ciencias humanas comprende las herramientas y los discursos relevantes que permiten el estudio, interpretación y comprensión de los fenómenos sociales y que ha consolidado al mismo tiempo las destrezas y alcances disciplinares y su aparato interpretativo, métodos, escuelas, tradiciones, así como departamentos e institutos pero sobre todo comunidades y objetos de estudio determinados.

Las ciencias sociales que, en el afán de determinar sus particulares experticias, pero también sus propios recursos, para constituirse en formas de conocimiento normalizadas, trazaron la frontera e intentaron dominar todo lo que quedo al interior. Como consecuencia, hoy es posible levantar historias de casi todos los cuerpos epistemológicos de las ciencias, lo que da cuenta de los criterios a partir de los cuales se presume su progreso y particularidad, al mismo tiempo que permite a las comunidades alardear sobre sus diferencias.

Cada miembro de lo social, de la misma forma que cada peculiaridad de la comunidad a la que pertenece, sus relaciones, productos, afectos y pensamientos, tiene uno o varios esquemas a partir de los cuales puede ser evaluado e interpretado; estos esquemas pertenecen a las ciencias sociales y es en cada singularidad de las perspectivas disciplinares que se han desarrollado. No parece, como es evidente, que pueda suceder nada que quede fuera de este propósito ordenador; de manera que, la modernidad ha conseguido, hace ya décadas, cumplir la promesa de un mundo que podía ser explicado desde el conocimiento.

Por otra parte, una pregunta como: ¿qué era el arte contemporáneo? tiene un importante componente de carácter histórico, es decir, parece ser una pregunta tradicional, y además tiene un carácter temporal que por tanto se resuelve en consideración a una cierta actualización histórica de conceptos y argumentos. Pero no es así; no es por lo menos una pregunta que se resuelva desde la puesta en marcha de los dispositivos de estudio de la historia tradicional.

De manera que en consideración a las nuevas formas de la historia y la tarea dispuesta para el historiador social: “mostrar cómo relacionar la vida cotidiana con los grandes sucesos -como la Reforma o la Revolución francesa o con tendencias a largo plazo- como la occidentalización o el nacimiento del capitalismo.” (Burke, 1996, pág. 26); el arte puede instaurarse como el dispositivo, pero también como el lenguaje, en el que se levanta la relación, de forma que el arte no sea herramienta para la historia, sino que de alguna manera sea la historia misma en tanto discurso. “Los historiadores, quieran o no, han de ocuparse en cuestiones que han interesado desde mucho tiempo atrás a sociólogos y otros científicos sociales.” (Burke, 1996, pág. 32). De manera que el arte está hace tiempo intentando responder a su manera la pregunta por los verdaderos agentes de la historia. No de la misma forma que las ciencias sociales, pero sí compartiendo el horizonte en el que describiendo al agente se puede presentar la relación.

“La disciplina de la historia está ahora más fragmentada que nunca. Los historiadores de la economía son capaces de hablar el lenguaje de los economistas; los historiadores del pensamiento, el de los filósofos, y los historiadores sociales, los dialectos de sociólogos y antropólogos sociales. Pero a estos grupos de historiadores les comienza a resultar cada vez más difícil conversar entre sí.” (Burke, 1996, pág. 35). Porque no es de historia del arte que se intenta hablar, no es de una particularidad temática o disciplinar de la historia, es de la historia en tanto discurso, es decir, del arte devenido discurso histórico.

4.2.Otras ciencias. Producción conceptual.

Otra estrategia para la aproximación a las dinámicas sociales puede surgir a partir de la mediación de disciplinas que han tomado distancia de las ciencias humanas, pero que insisten en considerar el territorio de lo social como el lugar propio de su reflexión y producción, en las que cabría anotar desde las actuales que asocian el comportamiento social a ciencias de la complejidad, a la espera de identificar patrones de acción y comportamiento con órdenes alternativos al lineal causal.

4.3.La filosofía. Insistencia en el pensamiento.

La filosofía, que mantiene vía ética y política, solo por mencionar algunas líneas, un interés en lo social en términos de que de allí nutren de ejemplos (excusas) los esquemas de pensamiento y en lo social cargan de sentido algunos de sus conceptos estructurales, se ha instaurado históricamente como una estructura que cumple la tarea de consolidar la construcción de conceptos y describir el mundo a partir del pensamiento. La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos (Deleuze & Guattari , 2006), y evidentemente el mundo social no puede estar al margen de esa posibilidad.

4.4.Las artes. Producción simbólica

Como otra aproximación, algunas de las líneas de producción vinculadas con el arte se encuentran hoy día fuertemente interesadas en algo que podría nombrar como las condiciones de lo social. Si bien resulta evidente que el arte ha considerado su entorno y contexto como fundamento de su ejercicio, el momento actual permite entrever un vínculo no solamente más estrecho, sino que posiblemente evidencie además un carácter seguramente más evaluativo de la relación entre la producción de obras y la condición del contexto.

En consideración, el trabajo de algunos artistas de los últimos treinta años puede ser comprendido en una tradición del arte que se vincula de forma estrecha con una línea de artistas que no ocuparon el lugar habitual del arte, convencidos de que su condición de artistas estaba determinada por su participación e ideal transformación del aparato social. Esta línea puede ser rastreada con diferentes alcances y acentos, hasta algunas de las más importantes vanguardias rusas, en una inspección historiográfica tradicional o hasta nombres fundamentales de la historia del arte como Courbet, en una línea que se proponga inspeccionar, por ejemplo, los intereses y relaciones del arte y la vida rural; o Peter Brueghel, en tanto evidencia del artista en sentido tradicional como un hombre que hace cuadros, pero que en realidad inspecciona el cuerpo social y algunas de las determinantes de su estructura y comportamiento, desde la imagen de la marginación.

Así entonces, observar la línea que diferencia a los artistas interesados, como se mencionó, en la puesta en escena y transformación del aparato social, de artistas que no lo están no es evidente; no cabe duda, no obstante, que una o varias líneas de inspección histórica pueden resultar de allí, como ya se ha visto.

De manera que el ejercicio arqueológico sobre el tema ha arrojado múltiples posibilidades para ordenar la historia de una forma particular de arte, que evalúa el tiempo de su existencia y determina posibilidades para pensarlo e interpretarlo, en las que la obra de arte no pretende ser otra cosa más que la excusa para intentar comprender el mundo.

Si bien podría parecer a primera vista, que los enunciados anteriores se aproximan al horizonte argumentativo de la *Nueva historia cultural*, de Peter Burke, vale la pena insistir que no interesa particularmente abordar el arte en tanto documento o vestigio, aunque la idea de una historia cultural, como alternativa a la tradicional historia política, es atractiva y además permite la

consolidación de la línea de exploración entre los estudios de la producción cultural, las artes y las humanidades.

Es preciso revisar también la idea de Alain Touraine, que en palabras del mismo Burke (2001), «advirtió un cambio importante de paradigma en los estudios sociales durante la última generación: el paso del concepto de “sociedad” al de “cultura”» (Burke, 2011, pág. 39) (p.39); del que por supuesto se desprende la idea del abandono de lo social en favor de lo cultural.

De manera que otorgar a la imagen un uso como elemento histórico como lo propone en *Lo visto y lo no visto*, no se trata en manera alguna de insistir en la idea de la imagen y luego del arte como insumo para las ciencias que estudian lo social; “cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, produciéndolas en sus libros sin el menor comentario” (Burke, 2005, pág. 12), sino en una suerte de discurso compartido entre las artes y las dinámicas sociales, que mal haría en comprender la imagen como una construcción fuera del universo del arte. Aunque presenta su interés por considerar fundamental el uso de la imagen como documento histórico (Burke, 2005), no es por esa vía tampoco que interesa el vínculo entre el arte y algunos nuevos horizontes de la historia.

Si bien las importantes consideraciones de la Nueva Historia, en tanto insistencia en la transformación del paradigma histórico, puedan hacer pensar en un renovado papel para la imagen, no es este el que interesa a este estudio; por el contrario, la posibilidad está justamente en pensar que la imagen y luego el arte no sean herramientas para la interpretación del mundo, sino la práctica del arte y sus consecuencias sean la interpretación misma del mundo, que incluya claro, su evaluación.

La vía de la Historia Cultural parece sin duda más próspera, al acceder a una aproximación a la producción artística con un carácter ciertamente más antropológico. “Los historiadores de la

cultura se enfrentan a un problema al alejarse de la definición estrecha, pero precisa, de cultura en cuanto arte, literatura, música, etc. y acceder a una definición en su campo más antropológica.” (Burke, 1996, pág. 12). En razón a que varios de sus enunciados resultan coherentes al propósito que se ha mencionado, no tanto en términos de su insistencia en la consolidación de la disciplina de la historia y sus transformaciones, sino en la sugerencia por considerar maneras distintas a las tradicionales para la observación de la práctica del arte. Es decir, las ideas fundamentales de la *Nueva historia*: la realidad social está culturalmente construida, las actividades humanas no tienen un orden de importancia, el fundamento político de la acción humana no puede solo considerarse desde arriba, la realidad está constituida por una inmensa variedad de cuestiones que es imposible considerar en su conjunto (Burke, 2005) parecen insistir en un especial lugar de autonomía de la práctica artística que entienda que su producción se alimenta del mundo no para relatarlo, sino para interpretarlo abiertamente. Tampoco se espera, en el mismo sentido, que la práctica o su resultado sean objetivos, al contrario, insisten en el carácter subjetivo de sus evaluaciones, como lo hace la obra de arte.

Si bien la producción del arte actual, además, toma distancia de desarrollos más intelectuales en el sentido teórico de las rutas dispuestas para la comprensión del mundo y al mismo tiempo se distancia de lo que la *Nueva Historia* entiende como mentalidad, insiste en ambos en tanto la noción de mentalidad da cabida al hombre común y la de intelectual, propone pensadores originales que conscientemente expresan sus ideas⁶; dos pistas que aparecen para la comprensión de la figura actual del artista.

⁶ “La historia intelectual, en sentido estricto, se concentra en las ideas conscientemente expresadas de los pensadores originales. La historia de las mentalidades, en contraste, da cabida a las ideas del hombre común.” (Burke, 2011, pág. 51)

Es claro, como ya se dijo, que la producción artística para la que cobra interés fundamental la constatación de las circunstancias sociales no aparece con la contemporaneidad, por utilizar un referente de carácter temporal y en consideración tampoco los estudios que se estructuran a partir de la misma surgen en este periodo. Buena parte de la producción artística se ha interesado en distintas épocas y momentos en las condiciones sociales del contexto en el que aparecieron o en aquellas que llamaron la atención del artista. Luego no se trata de establecer novedad alguna.

4.5. Términos que se han usado. Relación arte-sociedad.

Es posible que para aproximarse al tipo de producciones que puedan interesar al estudio, nociones como arte político, activismo político y arte de denuncia, así como también algunas otras que han tomado fuerza en el último tiempo, como arte social, prácticas de contexto y otras sean aceptadas como adecuadas, pero es evidente que lo que aquí se ha propuesto por muchas vías también sobrepasa estas discusiones, permitiendo consolidar lecturas más precisas sobre los colectivos y las comunidades sobre las que el arte y los artistas han desplazado su atención.

Vale la pena mencionar también los ejercicios curatoriales que desde el aparataje más institucional hasta aquellos con aspectos más independientes han consolidado un lugar para el arte y sus propuestas que se articula con guiones y estrategias vinculadas directamente con el devenir de las comunidades o los colectivos particulares y con la efervescencia de sus dinámicas o sus circunstancias conflictivas; relatos en los que el cruce de las obras, con talleres, charlas, acciones y puestas en escena de otra índole, que se afirman por ejercicios etnográficos o apoyadas en alguna otra herramienta de las Ciencias humanas, estructuran un discurso en el que el arte es solo una disposición para abordar el problema o para proponer una interpretación en torno al mismo.

En un primer momento y solo por mencionar algunos de los nombres más representativos, sobre todo en el contexto norteamericano, tras las obras de Leon Golub (Chicago, 1922) y Nancy Spero (Cleveland, 1926), emergen algunos colectivos que tomaron posturas antibelicistas, antirracistas y, en general, pro derechos humanos y civiles, movimientos feministas, etc., como hicieron, entre otros, *Artists' and Writers' Protest*, AWC (*Art Workers' Coalition*) y WAR (*Women Artists in Revolution*).

Luego, en la línea de un trabajo artístico vinculado con la posmodernidad y en particular con los artistas de lo que se dio en llamar la posmodernidad activista, Barbara Kruger (Newark, 1945), Jenny Holzer (Gallipoli, 1950), Adrian Piper (Nueva York, 1948), Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943) y los colectivos Tim Rollins + KOS, *Group Material*, *Guerrilla Girls*, *Gran Fury* y *General Idea*⁷, continúan una línea de producción artística, basada en el anonimato, el poco interés por la figura del artista, pero sobre todo la atracción en proponer un arte al servicio de algunas causas de transformación social.

Así, desde los grupos que en los setenta reivindicaban desigualdades y discriminaciones, haciendo particular énfasis en raza y género, se consolidaron en los ochenta colectivos que enfrentaban asuntos de memoria, marginalidad e inequidad; de manera que se ha logrado consolidar un lugar importante no solo en la producción del arte sino en su archivo y reflexión en torno a colectivos con intereses diversos que inscriben su práctica artística en la reclamación y restitución de derechos y dignidades, y para el siglo XXI tecno-centrismo, sociedades en red, globalizaciones, mundializaciones, imaginarios, etc.

⁷ Ver: Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Editorial Alianza, 2000, Madrid. Pág. 473 y siguientes.

Es en tal sentido que, del activismo vinculado con la raza, primero, y luego con la población homosexual, que revertiría en una producción importante en torno al VIH en los ochenta, se pasó a exigencias de contexto y prácticas de enunciación y transformación de entornos micro-políticos. Así, de colectivos que intentaban una mayor participación de la mujer o de las personas de raza negra en el mundo del arte, como los ya mencionados, *Guerrilla girls*⁸, *Committee Against Fort Apache*⁹ o *Black United Front*, también en Brooklyn NY¹⁰, se pasó a colectivos de índole diversa, que centraron su interés ya no en el universo del arte sino en los amplios intereses de las comunidades en las que sus miembros encontraban interlocutor y en consecuencia con las que dialogaba su producción.

Existen documentos en los que es posible seguir la pista de levantamientos que se han adelantado de procesos fuertes de activismo y participación en Latinoamérica y España, que se interesan además por recoger una memoria del tema que vincule el arte y las transformaciones políticas de carácter nacional. El caso de Tucumán arde, proyecto colectivo y colaborativo, de 1968: “Primero en Rosario y luego en Bs As, llevó el concepto de proyecto artístico al límite del proyecto político” (Camnitzer, 2012, pág. 85) y el posterior archivo presentado en la Documenta 12 de Kassel en 2007¹¹; en Chile durante la dictadura pero también en Brasil y Colombia, por una parte el ejemplo del importante trabajo de serigrafía y carteles adelantado por Nirma Zárate

⁸ *Guerrilla Girls* son un grupo anónimo de artistas feministas, dedicadas a la lucha contra el sexismo y el racismo en el arte mundial. El grupo se formó en la ciudad de Nueva York en 1985 con la misión de llevar el género y la desigualdad racial en las bellas artes en el foco dentro de la comunidad en general. Sus integrantes son conocidas por las máscaras de gorila que las mantienen en el anonimato.

⁹ Comité contra *Fort Apache*, coalición urbana de protesta contra las representaciones racistas y sexistas de negros, hispanos y mujeres en la película *Fort Apache, The Bronx*, 1981.

¹⁰ Ver: Lucy R. Lippard. *Caballos de Troya, arte activista y poder*, 1983.

¹¹ Ver: Giunta Andrea. *Archivos. Políticas de conocimiento en el arte de América latina*. Revista Errata N°1, 2010, Alcaldía Mayor de Bogotá. Pág. 20 y siguientes.

(Bogotá, 1936), Diego Arango (Manizales, 1942), Carlos Granada (Honda, 1933), Umberto Giangrandi (Pontedera, It. 1943), entre otros en el Taller 4 Rojo, que ha sido objeto de nuevas lecturas, por otra, los renovados proyectos como el del Taller de historia crítica del arte, *Cartografías: estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963-1981)*¹² como resultado de conflictos localizados.

En consecuencia, no habría manera de que hoy sorprenda en el campo del arte la importancia que ha adquirido la idea de un arte con particularidades y especificidades en razón al diálogo o la reflexión sobre la condición de sus practicantes o de sus públicos.

Algunas de las designaciones que han llevado a ordenar y determinar la práctica del arte la describen bien desde los colectivos en donde se realiza, bien desde aquellos hacia los que dirige sus intereses de enunciación o circulación. De manera que, de Arte *gay* y Arte *queer*, por ejemplo, que se intentan describir desde los artistas que efectúan la práctica, se ha pasado a Arte *transgénico* y *Bioarte*¹³, que describe una particularidad de la práctica vinculada con la relación que el arte tiene con otras disciplinas o instancias de conocimiento.

No obstante, al mismo tiempo que se consolidan sus discursos y referentes particulares, parece también que los colectivos se alejan de los intereses del campo tradicional del arte, como si mencionar el interés por una colectividad particular o por una instancia problemática, identitaria o etnográfica (u otra) se vieran obligados a una relación con interlocutores predeterminados, a quienes interesa algo así como un solo tipo de arte.

¹² Ver: Taller de historia crítica del Arte. *Cartografías: estado de los archivos del arte crítico en Colombia (1963-1981)*. Revista Errata N°1, 2010, Alcaldía Mayor de Bogotá. Pág. 54 y siguientes.

¹³ En esta línea, por ejemplo, se ha vuelto fundamental la obra de Eduardo Kac; se puede ver: Burbano, Andrés. *Eduardo Kac. Creador de seres imposibles*. Manizales, 2010. Universidad de Caldas.

La práctica del arte en la actualidad está por tanto fuertemente relacionada con los lugares de procedencia, de interés y de identidad de los artistas, determinando el escenario para su circulación. Además, un número importante de artistas recoge las inclinaciones de los colectivos y artistas de lo que se llamó activismo posmoderno y de los refinados intereses hacia la consolidación de obras que se levanten como estructuras para la comprensión del mundo social.

4.6.Obras mejor que artistas.

Es un lugar común pensar en la historia del arte como en la historia de los artistas y sin duda los levantamientos historiográficos que se consolidan desde la inspección a la obra, en el sentido de las realizaciones más importantes, influyentes o determinantes de un artista, han constituido un insumo fundamental para la consolidación de la idea de arte; además de la utilidad de este ejercicio en la consolidación de las nociones de autor, artista y original, tan importantes a la reflexión sobre arte. No obstante, justamente desde la temprana puesta en marcha de la próspera discusión sobre la noción de autor, en el arte actual asoma el interés de privilegiar la obra sobre el autor y deviene posible considerar que el relato del arte se puede construir desde señalar algunas obras y los vínculos y articulaciones que hacen posible determinarlas como línea de pensamiento. En razón a lo que ya se ha mencionado puede entonces resultar adecuado aproximarse a obras particulares de ciertos artistas que, desde sus obras, expongan de manera clara algunas de las nociones que se han presentado arriba, evitando análisis de tipo monográfico, y que permita preferiblemente insistir en el problema.

4.7.Dispositivos

No sobra insistir, aunque bien que se ha hecho, en que la idea de obra hoy día recoge un número importante de formulaciones y reflexiones, que vienen posiblemente de las vanguardias o de momentos anteriores en la tradición del arte, pero que se han alimentado de manera importante de

los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, que privilegiaron las ideas de *instalación* y *performance*, y además han permitido la aparición en escena de un abanico amplio de *dispositivos* entendidos como obras de arte.

Dispositivo en el sentido usado por Foucault¹⁴, es un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y lo no dicho.

Mientras que la propuesta de Agamben (2011), ciertamente más ontológica y quizá por eso más cercana al arte, sostiene que a la raíz de cada dispositivo está entonces, un deseo de felicidad. Y la captura y la subjetivación de este deseo en una esfera separada constituye la potencia específica del dispositivo. Mediante los dispositivos, el hombre trata de hacer girar en el vacío los comportamientos animales que se han separado de él y de gozar así de lo Abierto como tal, del ente en cuanto ente¹⁵.

De manera que, si bien intentar una definición de obra de arte resulta una tarea difícil, en consideración sabemos bien que hoy para referirnos a la idea de obra usaríamos nociones como trabajo, práctica, propuesta, proyecto, entre otras, con las que la presentación y comprensión de contenidos y posibilidades será más clara, es posible también que la noción de dispositivo pueda ser eficaz, en tanto permite una aproximación a la idea de arte actual y a lo que se puede entender por obra. En términos de Foucault: “lo que llamo dispositivo es un caso mucho más general que

¹⁴ Ver: Michel Foucault. *Dits et écrits. 1954-1988. III, 1976-1979*. Éditions Gallimard, 1994, Paris. Pág. 299

¹⁵ Sociológica, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011. La traducción es de Roberto J. Fuentes Rionda, de la edición en francés: Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007. Se respetan en esta versión todos los criterios editoriales y de aparato crítico de la edición de origen, en algunos casos distintos a los utilizados por Sociológica, con la finalidad de garantizar la mayor fidelidad posible de la traducción.

la episteme. O, más bien, la episteme es un dispositivo especialmente discursivo, a diferencia del dispositivo que es discursivo y no discursivo” (Foucault, 1994, pág. 299).

4.8.Transformación política

Vale la pena señalar que estos horizontes de reflexión y categorización serán evaluados en consideración al lugar de la transformación política del globo como consecuencia de las dinámicas de producción y consumo vinculadas con las sociedades de la información en un mundo globalizado, desigual y postcolonial. Advertencia que además permite señalar la manera como circula la información, las estrategias de normalización del conocimiento y sus prácticas y los vicios hegemónicos de políticas y éticas de los discursos culturales actuales, de los que también este texto se abastece.

4.9.La pregunta por el arte

Además, es preciso mencionar que intentar una respuesta a la pregunta qué es el arte, habrá sin duda de desbordar los intereses que aquí se han presentado, no obstante, aunque no es el propósito manifiesto, es justo aclarar (a manera de susurro), que es justamente la pregunta que se quiere responder. La pregunta por el arte no se formula correctamente, de manera necesaria, desde el arte; la respuesta a la misma pregunta no se encuentra, necesariamente, en el arte, salvo si el arte incluye aquello que está por fuera.

4.10. Una enclenque sociología del arte.

La estructura de conocimiento que permitió el más próspero análisis de la obra de arte en relación con las condiciones sociales fue la sociología del arte. Su objetivo fundamental era estudiar el arte como un producto de la sociedad y se desplegó a partir de analizar e interpretar los diferentes componentes sociales que pueden encontrarse en la producción y difusión de la obra artística. De este modo, su estudio contempló diversos factores que van desde el análisis de la condición social

del artista o la condición cultural del público, hasta la circulación y la comercialización del arte, así como el análisis de las personas, comunidades, instituciones y fundaciones que intervienen en la producción y difusión del arte.

La sociología del arte fue una estructura de conocimiento que se ordenó desde varias disciplinas y estudios sobre la sociedad, e hizo particular énfasis en las condiciones política, económica, antropológica y filosófica de la producción e interpretación de la obra de arte.

No obstante, en un primer momento, sus intereses distaban de consolidarse como la interpretación y lectura de las circunstancias sociales en las que emergía una obra de arte. Con la obra *El arte desde el punto de vista sociológico* (Guyau, 1902) se advierte la iniciación de la sociología del arte cuyo horizonte reflexivo se orientaba hacia un cierto sentido moral del arte que era aquello que determinaba su condición social. “La concepción del arte, como todas las demás, debe constituir una parte cada vez más importante de la solidaridad humana, de la mutua comunicación entre las conciencias, de la simpatía a la vez física y mental que hace que la vida individual y la vida colectiva tiendan a fundirse. Como la moral, el arte tiene como último resultado separar el individuo de sí mismo para identificarse con todos” (Guyau, 1902, pág. 35). La sociología del arte se orientaba a una suerte de función social del arte que tenía como fin último lo colectivo y que como es bien sabido distanció a los artistas del arte y fue terreno fértil para procesos en los que el arte devenido herramienta política perdió su potencia, autonomía y discursividad; de forma que ciertas evaluaciones provenientes de la sociología del arte se asociaron, por ejemplo, al realismo socialista y debilitaron de manera importante la autonomía del discurso del arte. Bien que, estas estructuras luego pudieron convertirse en insumo para el pensamiento del arte en momentos posteriores a la caída del muro y a partir de artistas que

estuvieron en capacidad de interpretar estas maneras de la teoría y la práctica de forma crítica, como es el caso de Alexander Komar y Vitali Melamid.

“Esperamos poner en claro ese lado sociológico del arte, que constituye su importancia moral, al mismo tiempo que la de su verdadero valor estético” (Guyau, 1902, pág. 37). Por tanto, las dimensiones estética y sociológica del arte poco tenían de diferente y menos si se consideraba su sentido moral. Efectivamente resulta difícil precisar una tarea sociológica con pretensiones morales. La insistencia estaba orientada hacia un tipo especial de arte, que no se daba por satisfecho en el universo de las sensaciones, que en consideración no otorgaba privilegio a la mirada del artista o a su capacidad sensible si esta no correspondía con unas pretensiones asociadas a un ideal social. “Las artes verdaderamente dignas de tal nombre proceden de un modo totalmente diferente: para ellas la sensación pura y simple, no es el objeto; es un medio de poner el estado sensitivo en comunicación y en sociedad con una vida más o menos semejante a la suya; es, pues, esencialmente representativo de la vida y de la vida colectiva” (Guyau, 1902, pág. 62).

La idea según la cual “la emoción artística, es, en definitiva, la emoción social que nos hace sentir una vida análoga a la nuestra y aproximada a la nuestra por el artista” (Guyau, 1902, pág. 64), propone acomodar la obra de arte en el lugar de la versión formal de la condición del artista que equivale a la de los demás miembros de la comunidad, que además, esté en capacidad de representar una evidente emoción por la correspondencia misma.

Con excepción de la coincidencia que la obra de arte pueda mencionar con respecto a la vida de la comunidad y sus habitantes, la sociología del arte al parecer demarcó el lugar de la descripción de esa circunstancia de lo social como fundamental para la estructura hermenéutica que se propondría posteriormente; es decir, si bien no importa realmente en qué sentido la obra puede

constatar o no aspectos de la vida de los individuos que conforman la comunidad y tampoco la consecuencia de obtener un cierto estatuto moral, sí interesa en tanto puede ser una versión del mundo y las relaciones que rodean el fenómeno de la obra de arte.

Por consiguiente, en términos de la sociología, entendida como el estudio de los acontecimientos de toda índole, que tienen lugar en el cuerpo de lo social o lo comunitario, la descripción de una cierta manera de habitar y de existir, de la que puede dar cuenta la obra de arte, debe entonces ser considerada. Y el arte, sin duda como fenómeno social, debe también ayudar a soportar su estudio. Por tanto, el vínculo entre arte y sociología se consolidó. Arnold Hauser (1982) quien precisó de manera ejemplar en la introducción de sus *Fundamentos de sociología del arte*¹⁶, por una parte, y ejemplarizó en su *Historia social de la literatura y el arte* (2004), muy temprano el siglo pasado, un interés por dar lectura a la producción artística desde el análisis y estudio de la estructura social y el entramado cultural. Lo que en principio fue, en palabras de Hauser (1982): “una antología compuesta a base de escritos sobre la cuestión de la función social del arte” (p.9), permitió la aparición e interpretación de obra de arte y artista, en una consideración y evaluación fundamental de la articulación entre instancias sociales y producción artística.

De manera que, narraciones y ejercicios hermenéuticos como: “Es cierto que la *commune* termina para los rebeldes con una derrota más completa que ninguna de las revoluciones anteriores, pero es la primera que fue sostenida por un movimiento obrero internacional y seguida por una victoria para la burguesía asociada con un sentimiento de peligro grave...Y es solo en el curso de esta evolución cuando el impresionismo pierde su conexión con el naturalismo...” (Hauser, 2004,

¹⁶ “Existen numerosos tratados, tanto monográficos como formando parte de obras más voluminosas, tan originales e incluso imprescindibles que una obra como la nuestra no se hubiera podido llevar a cabo ni siquiera emprender sin ellos. Se remontan a los escritos de Diderot, Lessing, Mme. De Staell, Marx y Hegel y continúan con cierta coherencia, aunque interrumpidos de vez en cuando en críticos y sociólogos como Sartre, Edmund Wilson, Walter Benjamin, Georg Lukács y Adorno hasta el momento actual.” (Hauser, 1982, pág. 7).

pág. 420), ejemplifican la reflexión sociológica sobre el arte, que encara su sentido en la dialéctica acontecimiento social-producción artística, desde la posibilidad de ampliar el paisaje social e histórico con el que se relaciona la obra; de alguna manera, la obra se convertía en una herramienta que apoyaba la interpretación y comprensión de los contextos sociales que enmarcaban su contexto y tiempo de aparición. Tenía un conocimiento sobre el mundo no artístico que era posible develar en tanto documento.

La sociología del arte ha tenido sin duda un desarrollo próspero de reflexiones en torno a la producción artística y se consideró una herramienta fundamental para la construcción de sentido suscitada por la obra de arte; sin embargo, es posible que la vertiginosa tarea de creación que adelantaron los artistas durante el siglo XX, haya dificultado el acompañamiento y actualización de los cuerpos teóricos que quizá no estaban en capacidad de abastecer el espacio de reflexión que proponía el arte con la premura con la que lo hacía este; además, se debe considerar que la filosofía siguió mostrando un importante interés en el pensamiento sobre el arte y algunas de las ciencias sociales se decantaron también por cierta seducción con respecto a la producción simbólica y de manifestaciones artísticas.

No obstante, la emergencia de transformaciones cada vez más radicales en la obra de arte, terminó por marginar la producción de discurso en el sentido de la tradición fundada por la sociología del arte y la sociología desvió sus intereses a espacios más amplios en los que el arte era contingente. Campos de conocimiento especializados en la sociología, como la sociología de la cultura, la teoría de la cultura¹⁷, los estudios culturales¹⁸ y los estudios visuales¹⁹, así como

¹⁷ En oposición a la imposibilidad de una teoría de la cultura, Gerhart Schroder y Helga Breuninger construyen una convocatoria a un grupo destacado de representantes provenientes de diferentes disciplinas, en procura de rastrear nuevos planteamientos para una teoría de la cultura. Hans-Georg Gadamer, Peter Burke, Eduard Said, Jan Assmann, W. J. T. Mitchel, Stephen Greenblatt, Slavoj Zizek, Lorraine Daston, quienes abordan asuntos que van desde la

también otras estructuras académicas y de producción de conocimiento terminaron por ocupar el lugar de la sociología del arte, en algunos casos solo desplazándola, en otros, arrinconándola.

Esencial resulta en el sentido de lo anterior la obra de Janet Wolf: *La producción social del arte*, donde aparecen formuladas preguntas similares a las de la sociología de Hauser. «Además los juicios y valoraciones de obras y escuelas de arte, al determinar su consiguiente lugar en la literatura y la historia del arte, no son simples decisiones individuales y “puramente estéticas”, sino acontecimientos socialmente posibilitados y socialmente construidos» (Wolf, 1997, pág. 55). Así, el entramado de lo social responde con un tipo de producción artística particular y en tanto consecuencia de un modo de existir de lo social, el arte debe interpretarse como un resultado determinado por la estructura social. Si bien, la sociología del arte levantó la primera estructura de análisis de la producción artística con respecto a lo social, esta devino en un ejercicio descriptivo que pretendió ampliar la información sobre la obra para asegurar un ejercicio hermenéutico más acertado. Sentido en el que la obra de Pierre Bourdieu *Las reglas del arte* (1995), primero desde la literatura, intenta afrontar preguntas que ya no solo se preocupan por la

conexión entre el Renacimiento italiano y la visión posmoderna o entre las identidades culturales y el arte. Ver: Schroder, Gerhart y Breuninger, Helga. *Teoría de la cultura*. Editorial Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2005.

¹⁸ Sin duda hubo una fuerte explosión de textos en el tema, pero parece importante insistir en algunos de aquellos que fundaron la discusión, particularmente: (i) *Estudios culturales y comunicación, análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el postmodernismo*, que ofrece una guía práctica para seguir uno de los más fuertes debates de nuestro siglo y que por lo mismo se ha constituido en fundamental para la comprensión del arte contemporáneo. Ver: Curran, James; Morley, David y Walkerdine, Valerie (Comp.) *Estudios culturales y comunicación*. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1998. Y (ii) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, el valioso texto de Fredric Jameson y Slavoj Žižek, que renueva el discurso de los estudios culturales y afirma la importancia de una mirada crítica de dos de sus momentos particulares. Ver: Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003.

¹⁹ El texto *A history of visual culture* puede ser indispensable en esta reflexión, en él se debate con claridad y profundidad un amplio número de temas que discurren alrededor de las políticas de visualidad, considerando desde la idea de espectáculo, luego la próspera discusión entre imagen y realidad y finalmente una reflexión muy importante que propone una renovada relación entre arte y política, específicamente entre arte, colonialismo y globalización. Kromm, Jane y Benforado Bakewell, Susan. *A history of visual culture*. Berg, Oxford, 2010.

lectura e interpretación de la obra, sino que propone una *ciencia de las obras*, que considera además de la producción de la obra, la producción de su valor. Y la tarea del *creador* de convertirse en tal, gracias a las determinantes sociales.

Así, Bourdieu sostiene que “las categorías vinculadas en la percepción y en la valoración de la obra de arte están vinculadas al contexto histórico por partida doble: asociadas a un universo social situado y fechado, son objeto de usos a su vez socialmente marcados por la posición social de los usuarios” (Bourdieu, 1995, pág. 435). La obra de arte puede ser estudiada como consecuencia de su contexto, pero también en consideración a un grupo determinado de usuarios, que tiene también una situación social particular y además unas relaciones²⁰.

No obstante, en un mundo como el presente, en el que se ha ampliado de manera importante la idea de Cultura y en el que además los consensos sobre lo conceptual sobran la mayoría de las veces; la historia cultural ha llevado el debate sobre lo sociológico hacia la *mirada*, de manera que por ejemplo, Peter Burke (2011), propone una línea de interpretación que se sustenta en articular las estructuras desde nociones como traducción, desechos o perdedores que sin duda se instauran en un lugar particular de la mirada, distante de los discursos tradicionales que se estructuran desde una sola forma de ver.

Esto sucede sin especial consideración; no es el artista que quiere documentar en algún sentido la sociedad en la que vive; la sociología sencillamente estudia al arte como un documento (igual que

²⁰ “Así, a medida que el campo se va constituyendo como tal, la producción de la obra de arte, de su valor pero también de su sentido, cada vez se reduce menos tan solo a la labor de un artista que, paradójicamente concentra cada vez más las miradas; pone en juego a todos los productores clasificados como artísticos, grandes o pequeños, célebres, es decir, celebrados o desconocidos, a los críticos, a su vez contruidos como campo, a los coleccionistas, a los intermediarios, a los conservadores, resumiendo, a todos los que algún negocio tienen con el arte y que al vivir para el arte y del arte, se enfrentan en unas luchas de competencia en las que están en juego la definición del sentido y del valor de la obra de arte, por lo tanto la delimitación del mundo del arte y de los (auténticos) artistas, y colabora, a través de las mismas luchas, en la producción del valor del arte y del artista.” (Bourdieu, 1995, pág. 433)

el documento en sentido histórico) razón por la cual la obra se instaura como una manera de entender la sociedad. El resultado, por otra parte, es que entendiendo la sociedad se comprende de mejor manera el arte. La premisa era sencilla: la obra de arte responde a una época y es el resultado de esta; la obra es un relato de su propio medio y entorno.

No obstante, en el mundo actual aún persiste un interés, en ciertos sectores intelectuales vinculados con el arte, de resguardar la práctica de la sociología del arte; “la sociología del arte trata de hacer visible las condiciones históricas, sociales y culturales que hacen posible que una obra de arte se convierta, para determinados espectadores, en un objeto inefable y conmovedor” (Varela & Alvarez-Uria, 2008, pág. 45). Dichos sectores entienden el arte como un patrimonio que debe ser descifrado.

El vínculo entre la producción artística y el universo de lo social que aparece en la sociología del arte y que intenta responder a la pregunta de por qué los artistas hicieron unas determinadas obras, acordando el libreto de la respuesta en consideración a las condiciones sociales en las que trabajaron los artistas, se transforma en un lugar amplio en el que la obra de arte tiene sentido en tanto evidencia cultural. Una relación que interesa ya no solamente en términos del potencial del arte para argumentar a favor de una estructura social que lo suponía, sino el arte como un dispositivo de una dialéctica de la construcción y estructuración de lo social; al mismo tiempo que se constituye en una herramienta para la evaluación y circulación de los discursos de poder que se instauran en la sociedad. Una postsociología del arte.

“En realidad una de las fuertes potencialidades del arte actual proviene, precisamente, de cierta sensibilidad por la manera en que investigaciones filosóficas, sociológicas o científicas pueden combinarse con formas estéticas para impulsar procesos colectivos que armonizan tanto el modo de operar el arte como de hacer investigación en ciencias sociales.” (Silva, 2013, pág. 233).

4.11. Para decir que era. El arte es post-autónomo.

Se ha suscitado en el mundo actual un interés en la práctica del arte desde los estudios sociales y desde las ciencias sociales en general, en principio desde lugares que parecía solo interesaban al arte, como el hoy famoso artículo de Hal Foster *El artista como etnógrafo*²¹ y *como filósofo*, pero también desde la idea de un arte que en el mundo actual se consolida tomando distancia de la pericia técnica, del universo del mercado y el coleccionismo, de la formación de las escuelas tradicionales y aceptando la fuerte invitación de la modernidad, según la cual el arte debía incidir sobre la vida misma.

La práctica del arte ha abordado desde la segunda mitad del siglo pasado un creciente interés por expandir sus límites y las apuestas formales han desbordado quizá todos los formatos y soportes, al tiempo que algunos de quienes hacen arte hoy día son personas que provienen de dispares lugares de formación.

De manera que la línea de conocimiento que vincula al arte actual con las estructuras de pensamiento desde las ciencias que se ocupan de lo social se ha vuelto fundamental. Néstor García Canclini aborda de manera clara el fundamento sobre el que se intenta levantar la discusión. Ya ha dejado de ser un enunciado, ya no es un asunto anecdótico hace generaciones. No es un impulso de los artistas que para salvar su marginación abordan el aparato social. Es hace ya décadas una apuesta del arte y de los artistas. “El arte se abre a vínculos que están más allá de su campo” (García Canclini, 2011, pág. 239); el taller es la sociedad misma, sobre la que el artista construye al tiempo su vida y su obra. El afuera hace parte del arte contemporáneo.

²¹ Ver: Hal Foster. *El retorno de lo real*. Ediciones Akal, 2001. Madrid.

Aunque importantes esfuerzos teóricos expongan que la imagen, la historia del arte y las ciencias sociales, en particular la sociología y la antropología, han llegado a su fin, este argumento dejó de ser una pista interesante que seguir. Lo que ciertamente parece evidente es que el campo de incidencia de estas nociones y estructuras se ha expandido; se ha comenzado a entremezclar, han comenzado a despuntar nuevas relaciones o han cobrado fuerzas algunas existentes y otras que parecían imposibles.

La sociología ha mostrado un renovado interés por la producción artística, suscitado particularmente por el estudio y análisis de la relación con los mercados, que no evidencia por tanto afinidad o interés por las inquietudes de los artistas y que, por el contrario, intenta especializarse en reflexionar sobre los canales y estructuras en las que circula el arte. El arte se piensa y analiza, por esta vía, en tanto su incidencia en los mercados y en las estructuras de intercambio de capitales y las apreciaciones se deben hacer a partir de tal incidencia.

De manera que las aproximaciones al gusto y por esa vía a la obra de arte, desde el análisis de los públicos y el consumo del arte, que logra consolidar Pierre Bourdieu (1998) dan lugar a espacios de reflexión ciertamente más sociológicos, que hallarán continuidad en estudios sobre las escuelas, la educación y sus estructuras, pero también en los de corte marxista que distinguen la clase como determinante; pero también aquellos con un claro sentido y orientación hacia el mercado y sus reglas.

“Como afirmación de un poder sobre la necesidad dominada, contiene siempre la reivindicación de una superioridad legítima sobre los que, al no saber afirmar el desprecio de las contingencias en el lujo gratuito y el despilfarro ostentoso, continúan dominados por los intereses y las urgencias ordinarias: los gustos de libertad no pueden afirmarse como tales más que en relación con los gustos de necesidad, introducidos por ello en el orden de la estética, luego constituidos

como vulgares” (Bourdieu, 1998, pág. 53). Los gustos de la estética (del arte) no son pues de necesidad, son los gustos de la libertad, que determinan otros espacios en el orden de lo social. La obra de arte se instaura, en el sentido de lo anterior, reivindicando la superioridad de la clase que accede y determina lo artístico.

La clase y el análisis de determinantes para su consolidación son para el caso el objetivo de pensar en el arte, en su producción y circulación; el arte es la excusa para analizar el gusto como una instancia a partir de la cual se consolidan y diferencian las clases y por tanto se mantienen los privilegios. «Esta pretensión aristocrática tiene menos probabilidades que cualquier otra de ser discutida, puesto que la relación de la disposición "pura" y "desinteresada" con las condiciones que la hacen posible, es decir, con las condiciones materiales de existencia más singulares al ser las más liberadas de la necesidad económica, tiene todas las posibilidades de pasar desapercibida, teniendo de este modo el privilegio más enclasante, el privilegio de aparecer como el que tiene más fundamento por naturaleza» (Bourdieu, 1998, pág. 53). No obstante, el interés que se desprende no está en el arte o en su condición, está en la reflexión sobre cuál es el lugar que ocupa en la sociedad y además de qué manera debe ser comprendido como transformador de dinámicas sociales, vinculadas en lo particular con la idea de clase social.

De manera que, aunque puedan hacerse evidentes intereses como los enunciados antes y sea claro que el arte intenta pensar dinámicas y condiciones de lo social, la definición de lo que es el arte no puede actualizarse desde ahí, sigue siendo incierta también desde esa orilla. “Debemos confrontarnos con el trabajo enigmático que por ahora seguimos llamando arte. Es el momento en el que retornamos de la sociología del arte a la estética” (García Canclini, 2011, pág. 57). Empero, el interés no es definir ni arte ni sociedad, tampoco reseñar sus límites, aunque no por ser sociológica y no estética sería en algún sentido más precisa su definición.

Más bien apuntar a una idea de arte que ya no se pueda definir por la especialización disciplinar que lo estudia, bien sea la estética, la historia, la sociología u otras, como tampoco en consideración a los temas y propósitos sobre los que se debate, puede hacer posible proponer uno de los argumentos fundamentales para la comprensión de lo que es el arte actual: la noción de *posautonomía*. El arte actual no es autónomo, es decir, no vale la pena pensar, en el mundo actual, en un arte que dependa solo de sí mismo, no tendría sentido pensar en un arte que se clausurara en su propia dependencia.

Quizá lo importante justamente sería intentar pensar que el arte actual necesita de disciplinas, estrategias, estructuras, variables, acontecimientos, conceptos y demás, que no están o no son propios del arte, que justamente su valor está en que el artista sale al mundo a buscar estas variables que depone como insumos para su producción.

“En esta época de arte postautónomo los artistas rediseñan sus programas creativos, para ubicarse flexiblemente en lo que queda de los campos artísticos y en otros espacios y redes” (García Canclini, 2011, pág. 179). No en tanto una propuesta preestablecida de trabajo o un guion que debe seguirse, sino más bien como una posibilidad, como una alternativa a las estructuras de producción, circulación y consumo. Tampoco de manera escandalosa, más bien en silencio van desplazándose al nodo de interés, a la comunidad, a la tensión particular. Participan y llevan afuera. El resultado es una elaboración simbólica y generalmente participativa, no necesariamente estructurada y cuya formalización es impredecible en tanto obra de arte.

Lo que Canclini (2011) llama: “producir de otro modo la documentación del acontecimiento” (pág. 165)(p.165), es una forma de comprender la práctica del arte que la vincula con la noción de archivo, que a su vez permite una modelación de las estrategias para la comprensión del sentido de la obra de arte. “Más bien, precisamente la introducción de lo nuevo en el archivo se

produce como creación de un nuevo encadenamiento, de una nueva comparación, de una nueva diferencia. Un sistema de diferencias puede establecerse exclusivamente dentro del archivo” (Groys, 2008, pág. 54). De manera que puede entenderse la práctica del arte como el impulso de consolidación de un archivo de lo social, en o para los diferentes niveles o acentos de lo que se comprenda por social.

No obstante, no tiene que ver con que el arte se proponga tareas que no le “correspondan”, no ha localizado una fisura social en la que ha de ejercer su labor y por tanto comprometerse en el programa de su realización. No ha encontrado en forma alguna un sitio estable para comprender y desde el cual proponer, tampoco quiere hacer las faenas que ya se adelantan desde otros espacios sociales. « Así como el arte se empobrece al mimetizarse con el lenguaje de las certezas y de la “corrección” política, tampoco avanza dedicándose a desmitificar las operaciones mediáticas, tareas que ya cumplen centenares de comunicólogos y las redes de información alternativa a Internet » (García Canclini, 2011, pág. 160). La pregunta, que ya se ha formulado, no es simple: ¿qué está pasando con el arte? que de entrada ya implica que en el arte actual están pasando cosas y que estas cosas es posible no solo descifrarlas, sino seguramente traerlas a discusión.

El punto de partida es el que ya hemos mencionado, “desde principios del siglo XX la sociología mostro la necesidad de entender los movimientos artísticos en conexión con los procesos sociales” (García Canclini, 2011, pág. 9), aunque quizá la empresa que se propuso la sociología era más precisa; entender la sociedad en la que aparecen determinadas manifestaciones artísticas particulares, o bien desde la producción del arte interpretar estados, situaciones e instancias de lo social. De alguna manera el arte se propuso como una herramienta para la comprensión de lo social, y se entendió por otra parte, como consecuencia de determinadas condiciones sociales.

Lo cierto es que los métodos y modelos a partir de los cuales se intentaron comprender tanto el arte como la sociedad se han entremezclado, ejemplo paradigmático devino la Documenta 11²² y, ya no aparecen al mundo actual con la autonomía de otros momentos, es posible en tal sentido constatar que: “Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y de los métodos con los que se intenta comprenderlas en las sociologías modernas y las estéticas posmodernas” (García Canclini, 2011, pág. 15).

Parece una evidencia además que el arte de las vanguardias, ejemplo paradigmático, que insistía constantemente sobre su vocación de transformar arte y sociedad y que para lograrlo se proponía derrumbar los muros de la tradición y desarticular la institución del arte mismo, no encajó finalmente en un proyecto serio de transformación de la sociedad y su aspiración insatisfecha no pudo finalmente modificar el orden social. De manera que se aceptó que el arte podía incitar regularmente a transformaciones que, además, bien se sabía, no iban a ser posibles por esa vía. Se aceptó que el arte insistía en transformaciones sociales y también, que no iban a ser posibles con las herramientas de las que se servía.

La idea que propone Canclini de arte postautómo, intenta justamente proponer que las respuestas al interrogante sobre la real incidencia del arte en la transformación de la sociedad, es posible que no se encuentren en el campo artístico y que en tal sentido la propia condición estética del arte esté en camino de diluirse.

La autonomía, que hizo posible que el arte estructurara en torno suyo un universo de conocimiento y de auto referencialidad, y que además consolidara las disciplinas, los espacios y

²² Sobre la Documenta 11, se puede encontrar información en:

<https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>

los discursos a partir de los cuales podía ser posible referir al arte se ha agotado; queda, por el contrario, y como consecuencia, un arte que ha sabido desplazar su práctica, que navega, imperturbable o irreconocible, por la sociedad y por sus estructuras, nodos y relaciones. De manera que, la respuesta al interrogante sobre qué pasa con el arte actual, no surge del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros campos y volverse *postautónomo*. “Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a las prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (García Canclini, 2011, pág. 17). O surge un nuevo estatuto de autonomía si se quiere, lo que sugiere además por esa vía que en la consolidación y articulación de las prácticas artísticas se desvanece la condición de lo artístico entendido como lo estético.

En el mismo sentido vale la pena señalar que esta transformación es posible en la afirmación de procesos de cambio mayores, que se dan como consecuencia de la globalización pero que se determinan en los conflictos culturales de las sociedades interdependientes, que agotan los modelos de arte vinculados con una sola tradición o con un contexto particular.

La noción de *hibridación* puede presentar de manera clara los argumentos de una idea de cultura en transformación constante que se debate entre modelos y contextos. Entonces, “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 2009, pág. 3). Dicha hibridación se constituye en una característica del mundo actual, de la que es posible se provean también las prácticas actuales del arte.

De manera que, en un mundo en el que no solo existen múltiples relatos, sino que seguramente varios de estos se relacionan con las prácticas artísticas y otros se mantienen al margen, es imposible mantener uno exento de la algarabía. No parece, en consecuencia, que el relato del arte sea o pueda mantenerse autónomo, no solo en la discursividad, lectura e interpretación, sino en la propia producción. El arte ya no tiene solo como referencia el arte mismo y tampoco se abastece únicamente de los asuntos referentes a la representación. “Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia con *una* orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo”. (García Canclini, 2011, pág. 22). En consecuencia, pensar en *un* arte deviene un asunto complicado. Formas de lo artístico, escenarios, relaciones, contextos, dinámicas y también algunas nociones más tradicionales, simplemente no pueden ser contenidas en una sola idea de arte. “El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable” (García Canclini, 2011, pág. 22). Ya no se trata de esgrimir y denunciar sobre las transformaciones de realidades políticas claras que se pueda comprender, ya no se tratan las experiencias de determinar el horizonte de transformación posible con relación a instituciones o consideraciones determinadas; al parecer la práctica se refiere a señalar el intersticio, lo que no ha quedado resuelto o se dificulta resolver, pero que considera lo global solo en términos de que sucede en el campo de acción del artista.

Tanto los artistas como los movimientos dejaron de estar interesados en los espacios que validaban la supuesta autonomía del arte, el abandono de las salas y de los lugares tradicionales del arte no es más que la evidencia del poco interés del arte por abonar a la tradición que determinaba su autonomía desde los lugares de aparición, pero que demuestra, además, la indiferencia por contribuir a consolidar eventuales particularidades del mundo del arte. Las promesas de la revolución que iba conducir a la transformación política del mundo occidental y

su consecuente modelo de equitativo bienestar tampoco fueron alcanzados por la sociedad de manera que, “en esta incertidumbre análoga del arte y de la sociedad, el arte no puede refundar un lugar propio y quizá su tarea sea su modo de mirar” (García Canclini, 2011, pág. 22). El arte se dispuso entonces a afinar la mirada.

No solo es que los espacios tradicionales del arte, como los museos, por ejemplo, sean quizá los menos interesantes a los artistas en la actualidad, sino que estos también han logrado afinarse y en el mejor de los casos dialogar con las formas de producción e interacción de los artistas y de los espectadores del arte; han desplazado sus estrategias hacia maneras alternativas de relación con los artistas, con los contextos y con el público.

El arte entonces, en el proceso de expansión por los escenarios de la vida social, no intenta repoblar espacios para volverlos artísticos en algún sentido. “Los artistas no cesan de dudar sobre su existencia y su lugar en la sociedad” (García Canclini, 2011, pág. 29). No están interesados en que las prácticas sociales se transformen en prácticas artísticas.

En el impulso del arte hacia los intercambios sociales no solo se modifican en el arte sus procesos y resultados, sino que las estructuras a partir de las cuales la producción artística se estudia se modifican también. La estética, por ejemplo, deviene en una forma amplia y abierta de pensamiento sobre la sociedad. Aunque, “quienes aún buscan la esencia o una definición universal del arte se dirigen a las estéticas filosóficas”. (García Canclini, 2011, pág. 40). De manera que el campo especializado de conocimiento que vincula a la filosofía y al arte tradicionalmente no se descalifica como estrategia y herramienta para el estudio del arte, queda también dispuesto para quienes intenten emprender lecturas tradicionales del arte.

Lo fundamental es que las prácticas artísticas se han erigido como un lugar para pensar al ser humano y en consideración a la sociedad. “Estamos en medio de un giro *transdisciplinario*,

intermedial y *globalizado* que contribuye tanto a redefinir lo que entendíamos por arte en el Occidente moderno como en el Oriente preglobal. Al mismo tiempo, las artes participan en la redefinición de las ciencias sociales que también dudan de su identidad y encuentran en el arte no la solución o la salida, sino, como decía Maurice Merleau-Ponty acerca del marxismo, un lugar a donde uno va para “aprender a pensar” (García Canclini, 2011, pág. 41). No se va al arte en el mundo actual para evadir de manera alguna la realidad, justamente se dirige a él para enfrentar el mundo que se presenta ante nosotros con las pistas, las señas o las formas que dispone para nosotros la obra de arte. (Hauser, 2004)

Y al tiempo que el arte se interesa de manera importante en las condiciones del mundo social, las disciplinas que tradicionalmente se encargaban de su estudio se quieren retirar. Para ciertas líneas de investigación sobre lo social, la tarea justamente ya no es saber qué es un hecho social y qué es la sociedad. Bruno Latour sugiere que “la tarea de definir y ordenar lo social debe dejarse a los actores mismos, y no al analista” (Latour, 2005, pág. 42). De manera que no solo se anuncian transformaciones en los intereses disciplinares sino en los fundamentos y objetos de estudio; en el arte los intereses pueden mantenerse, pero las prácticas y estrategias para abordarlos son diferentes.

No se trata de que el artista se presente como un investigador social, si se considera que la propia noción de investigador social está siendo objeto de reestructuración; no obstante, cierto tipo de artistas está justamente dando cuenta de su interés por examinar las condiciones de lo social.

Las consideraciones sobre su producción en términos de obra ceden el paso a las exploraciones que hace sobre los hechos sociales. “Se trata de escuchar lo que esas búsquedas, más que las obras, declaran sobre determinadas encrucijadas de la contemporaneidad” (García Canclini, 2011, pág. 46). La “incerteza” puede ser una condición que ejemplifique de manera precisa la

exploración que el arte hace sobre la paradoja actual²³. Deviene claro entonces, que cierto tipo de arte intenta instalarse como un espacio para la reflexión sobre la sociedad, bien que el interés es de carácter sociológico y antropológico, las disciplinas en realidad no son su horizonte de reflexión. Propone instituirse como un espacio de pensamiento en el que el artista es un explorador social actual y la obra en alguna medida intenta consolidar su lugar de pensamiento y constituirse en un discurso, sobre los acontecimientos, que se distancia de las consolidaciones tradicionales²⁴.

5. Algunas pistas para la comprensión del arte contemporáneo.

5.1. Lo que es preciso saber para intentar comprender qué era el arte contemporáneo.

Definir no es un cometido muy interesante. No obstante, intentar algunas precisiones no es una tarea menor. Tampoco es posible determinar que seguidas y comprendidas algunas particularidades de lo que fue el arte contemporáneo, este aparecerá con transparencia. Tampoco vale la pena presentarlo como un inaccesible lugar de erudición, si bien, y aunque ya se ha mencionado, quienes que se han acercado al arte contemporáneo deliberadamente parecen evitar definirlo, seguros de que una de las condiciones del arte actual es precisamente tomar distancia de cualquier tipo de normalización, incluida por supuesto la que apunta a su definición. “El arte contemporáneo, en particular, nunca ha gozado de un interés y del hecho de ser aceptado

²³ El título de la 32ª Bienal de Sao Paulo: *Incerteza viva (Live uncertainty)*. Dice en su texto de presentación: la 32ª BSP tiene como eje central la noción de incertidumbre a fin de reflexionar sobre las actuales condiciones de la vida en tiempos de cambio continuo y sobre las estrategias ofrecidas por el arte contemporáneo para acoger o habitar “incertidumbres”. Tomado de: www.bienal.org.br

²⁴ “Estos artistas -algunos de los lectores habituales de las ciencias sociales- incitan preguntas sociológicas o antropológicas- pero quizá su interés mayor reside en que aquello que en sus obras hay de conocimiento exige modificar la noción de ciencia y los métodos con los que buscamos conocer...los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y los modos de agruparse” (García Canclini, 2011, pág. 47).

generalmente, pero los marcos teóricos que produce y utiliza con frecuencia siguen siendo opacos” (Costelo & Vickery, 2007, pág. ix)²⁵.

De manera que, introducir, describir y analizar la discusión que ha tenido lugar en los últimos treinta años a propósito de la idea de arte, con la premisa de estructurar la noción de la manera más clara posible, puede además permitir articular de mejor forma el horizonte argumentativo con respecto a insistir en la pregunta: ¿Qué era el arte contemporáneo?

Las siguientes son nueve pistas sobre la idea de arte actual, a partir de algunas estructuras de conocimiento que ya han sido acordadas y ampliamente aceptadas por el pensamiento actual y que por tanto permitirán al mismo tiempo que se reitere la imposibilidad de la definición pero que se presente un escenario en el que se puedan articular algunas observaciones y correspondencias.

En Marruecos, un artista, apoyado en momentos por personas que salen al camino o lo acompañan, arrastra la reproducción en yeso de un Cayuco -un barco de pesca utilizado con frecuencia por inmigrantes para cruzar el mar Mediterráneo- atraviesa el país por la carretera que va desde la pequeña ciudad de Oujda en la frontera (cerrada) con Argelia, hasta Melilla, un enclave español y uno de los últimos pasos en su viaje hacia Europa para los inmigrantes

²⁵ Traducción libre de: “Contemporary art in particular has never enjoyed such widespread interest and currency, yet the theoretical frameworks it produces and draws upon frequently remain opaque”.

clandestinos. Sigue el mismo camino que los migrantes. A través del contacto con el suelo o asfalto la escultura se pone lisa dejando así una pista blanca, el dibujo de su propia estela y una reminiscencia de este viaje. El camino termina en un encuentro. Un encuentro con todos los migrantes que terminan allí, escondiéndose y esperando el "momento adecuado" para cruzar. Mientras tanto, desde ese lugar colgante, pueden mirar a Melilla y su frontera con púas.

La obra se llama: **Cayuco**. De **Marcos Ávila Forero**.

CAYUCO - Sillage Oujda / Melilla. 2012 - HD video 16/9, color, sonido, 55 ', edición 5 de 5 + 2 AP, versión francesa e inglesa, Colección Fondos Regionales de Arte Contemporáneo en Aquitania (Francia), colecciones privadas.

Dedicado a: Todos los migrantes que murieron el día después de abandonar el campamento clandestino de Sidi Mâafa. Todos los inmigrantes todavía se esconden allí o en la montaña Gourougou. Todos los migrantes que nos dieron un poco de su tiempo y compartieron su experiencia. Su vida cotidiana es cada vez más difícil. Fotos fijas de "Cayuco". Ayudó a empujar y arrastrar la embarcación: Abdennabi Ketouy, Jawad Embarki, Salah Eddine, Mohamed Abdezis, Marcos Ávila Forero, y todas las otras personas que conocí durante este viaje... Dirigida por: Marcos Ávila Forero. Fotografía de: Anne-Charlotte Finel.

Editado por: Marcos Ávila Forero, ayudado por: Anne-Charlotte Finel, Chloé Camois, Elena Ragnérès, Melocotón Films. Cartografía y apoyo in situ: Institut de journalisme Panos, Fundación Orient Occidente, Médicos Sin Fronteras Oujda, Salah Eddine, Hicham Baraka. Apoyo a la producción: Association Réseau d'Art A-48, Gaudet Vision, Fat-Cat Films. Apoyo en Francia: Coordinación Des Sans-Papiers 75, Coalición Europea de los Sans-Papiers, Sissoko Anzoumane, Mwa Camara Abdallaye. CAYUCO - Sillage Oujda/Melilla, A boat disappears drawing a map 2012 - HD video 16/9, color, sound, 55', edition 5 of 5 + 2 AP, French and English version, Collection Fonds Régional d'Art Contemporain en Aquitaine (France), private collections.

La obra se puede ver en: http://www.galeriedohyanglee.com/ARTISTES/MARCOS-AVILA-FORERO/OEUVRES/marcos_avila_forero_oeuvres_en.pdf

5.1.1. Uno. Imagen descentrada. La visualidad

Una de las alternativas y estrategias que se han considerado para la lectura e interpretación de la producción del arte actual, se enmarca en los estudios culturales; para los que “los debates que han desestabilizado las antiguas y deslumbrantes certezas de la Gran Teoría significan el surgimiento de nuevas inquietudes políticas que actualmente han pasado a ser apremiantes”.

(Curran, Morley, & Walkerdine, 1998, pág. 14) y que en consideración señalan la búsqueda de *nuevas formas de comprender nuestros futuros políticos y culturales* y en particular para los debates de los estudios visuales que se ocuparon específicamente de lo que José Luis Brea llamó: *epistemología de la visualidad en la era de la globalización*.

El gran aparato historiográfico y teórico del arte se evaluó como dogmático y a este se opuso un escenario de aproximación transdisciplinar que pretendía analizar críticamente cómo las prácticas artísticas, “desde una perspectiva por lo tanto dismantelada y alejada del dogma y las fes implícitas a la práctica como sus presuposiciones y pactos fiduciarios se constituyen, efectivamente, en hechos socialmente relevantes” (Brea, 2005, pág. 6). Se instituyen así unos estudios culturales sobre lo artístico, cuya mejor descripción será: *estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad*.

De manera que, “la reflexión más radical sobre estos procesos ocurre en la corriente de historiadores y teóricos del arte que formula el campo artístico como cultura visual, un “campo interdisciplinar”, objeto de esa casi disciplina denominada “estudios visuales” (Bal, Barriendos, Brea, Guasch, Mitchell, Moxey, entre otros), inaugurando un debate que se extiende hasta nuestros días y en el que algunos autores sostienen que caducaron las prácticas separadas de la pintura, la escultura o la gráfica (y la historia del arte como la organización disciplinar de su estudio), para ceder lugar a una historia de las imágenes, en la que aquello que veníamos llamando arte pierde cualquier especificidad.” (García Canclini, 2011, pág. 50).

Para los estudios visuales, las obras de arte, que comparten el estatuto de cualquier otro dispositivo visual, son objetos ahora considerados de una manera más apropiada, como encontrados más que interpretados. «Esta nueva generación de estudiosos atiende a las formas en que las imágenes captan la atención y dan forma a reacciones de modo que creen que las

propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función social. En la historia del arte y los estudios visuales, las disciplinas que estudian la cultura visual, los términos “giro de la imagen” y “giro icónico” actualmente se refieren a una aproximación a los artefactos visuales que reconocen estas demandas ontológicas» (Moxey, 2009, pág. 8)²⁶.

Así, desde el horizonte de reflexión de los estudios visuales sobre lo artístico valdría la pena hacer dos observaciones. La primera, en consideración a que, como es bien sabido, emergen como una particularidad de los estudios culturales, y por un lado intentan derrumbar “el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticamente asociadas a sus objetos, que, separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y producción” (Brea, 2005, pág. 7), en referencia clara a la historia y teoría del arte, asunto que a la luz de los últimos años no parece haber sido alcanzado, en términos del continuo en la consolidación de las estructuras mencionadas, desde la acción y producción de discurso; y que bien preveía M. Rampley, en *La amenaza fantasma* (Brea, 2005, pág. 57).

La segunda, atendiendo a que asuntos como: la pérdida por parte del artista *del estatuto de sujeto singular*, al que Brea (Brea, 2010, pág. 17) hace referencia al señalar al artista como productor de imágenes, marcando el acento en que es esta condición la que lo convierte en sujeto singular, y que hoy pudiera ser leída como una reducción de las nociones de imagen y obra como equivalentes.

No obstante, la idea del arte como un *espectáculo integrado*, en la propuesta de lo que Brea consolidó como *Forma discursiva* (Brea, 2010, pág. 139) en donde la imagen parece ser

²⁶ Disponible en: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf

sustituida por la obra, permite sin duda una mejor comprensión de lo que los estudios han formulado en términos de la visualidad artística.

Así las cosas, la premisa para la aproximación a los estudios visuales podría ser la siguiente: primera parte; *obra de arte e imagen son cosas distintas*, aunque en algunas circunstancias hayan estado próximas la una de la otra y aunque el saldo que presenta una historia del arte -que seguramente seguirá siendo revisada por varias vías- sea el del cúmulo de las imágenes devenido en el arsenal de las obras de arte. La valoración democrática que proponía entregar como imagen desde la obra de arte, pasando por la imagen mediática e incluyendo la imagen digital y otras, perdió fuerza en términos de que, si bien la imagen aglutinaba ciertas condiciones de lo dispuesto a la mirada, lo que resultaba fuertemente interesante era la noción de visualidad. En consecuencia, la segunda parte de la premisa pudo ser que: *el arte contemporáneo reclama a una visualidad descentrada*. Que, si bien ya se daba en la fotografía y el cine, desde la imagen, el arte la proponía desde la propia visualidad. Así que, con respecto a la primera parte (imagen y obra de arte son cosas distintas) es posible decir que los problemas y las inquietudes ya no coinciden necesariamente; obra de arte e imagen pueden no ocupar siquiera el mismo lugar de discusión. No obstante, por una parte, reconocer los límites de la estética de la representación, “a pesar de las rupturas producidas en el arte europeo durante el siglo XIX en relación con la pintura representativa, incluso, en contravía de los movimientos y manifiestos vanguardistas que caracterizan las distintas corrientes artísticas del arte del siglo XX, por alguna razón la estética de la representación sigue teniendo una influencia considerable, no tanto en la expresión artística como en la percepción cotidiana del mundo” (Chaparro, 2006, pág. 9). De manera que la insistencia del arte en tomar distancia de la representación no parece que sea un asunto que pueda robustecerse desde la vida cotidiana.

“El problema, visto de esa manera, supone que, si bien estamos dispuestos a valorar positivamente las innovaciones en la forma de hacer y concebir el arte, nuestros esquemas perceptivos seguirán siendo básicamente representativos” (Chaparro, 2006, pág. 9). Como si de alguna manera fuera posible pensar que si bien el arte ha logrado colonizar espacios, escenarios y relaciones que lo distancian de manera radical de la representación en sentido tradicional, para los espectadores presenta sin duda una dificultad aproximarse al universo de la imagen (por lo menos) sin los parámetros de comprensión que brinda la representación, en tanto certeza de lo presentado, que está por su parte en el reconocimiento de la duplicación de lo presentado.

No obstante, la historicidad el arte, se ha permitido no solo el distanciamiento de las nociones de imagen y representación, sino también se ha propuesto dispensar al aparato hermenéutico y argumentativo del arte de la relevancia de las dos ideas. Es decir, no es preciso para hablar de arte, en el mundo actual, hablar de imagen, tampoco de representación, pueden sin embargo convertirse en un sólido lugar, en consideración por demás a los lugares disciplinares ya establecidos, ampliados y especializados. Pero la referencia a estas ideas ha devenido contingente.

Para Nelly Richard, la demarcación de los estudios visuales es una pérdida de la potencia del arte frente a la cultura globalizada de la imagen. "Esta diferencia entre arte y no arte perdería ahora su jerarquía de valor, al quedar sumergida en una nueva constelación expandida de lo visual que abarca todas las formas de ver, de ser visto y de mostrar, es decir, todo lo que es fenómeno de visión, dispositivo de la imagen y comportamiento de la mirada en la vida diaria." (Richard, 2013, pág. 96).

Paradójicamente y sin duda como evidencia del trasegar de los estudios visuales, se ha ampliado la discusión sobre o en relación con ambas, pero en otras categorías de la visualidad, de tal

manera que, es posible que se estén nuevamente aproximando a la visualidad artística por una vía distinta al discurso hegemónico del arte.

En el mismo sentido, visto el robusto aparato conceptual de los estudios visuales y su consolidación como una línea para aproximarse y articular el amplio horizonte de reflexión en torno a la imagen, es de señalar que la invitación a seguir la pista de una imagen que evoluciona linealmente y que va progresando, en consideración particularmente a los medios técnicos que la permiten, como puede resultar luego de una mirada desprevenida de *Las tres eras de la imagen*, se tornó siempre en un inconveniente.

Sorpresivo resulta que sea tal vez allí, en una sencilla aproximación de carácter arqueológico que tiene como premisa que, de forma creciente, las tecnologías emergentes de producción de la imagen se están convirtiendo en los modelos dominantes de visualización de acuerdo con los cuales funcionan los principales sucesos sociales e institucionales (Jay, 2008).

De dicha visualidad se desprende claramente la certeza de que el sentido de la vista y por tanto de la imagen en el mundo occidental, intuición que habría al fin cobrado sentido, enmarca además un debate sobre la denigración de la mirada que recoge la posmoderna filosofía continental; en tanto, desde principios del siglo XIX, un nuevo conjunto de relaciones entre el cuerpo por una parte, y formas de poder institucional y discursivo por otra, definieron el estatus del sujeto observador (Jay, 2008). Lo que no deja de parecer una obviedad, el nudo problemático no está precisamente en la imagen sino en la consolidación de un tipo particular de sujeto, el observador.

De manera tal, consolidado el problema de la imagen, por el que se había desplazado en un primer momento el aparato teórico de los estudios visuales, la deriva por la visión, la mirada y la visualización adquieren la ventaja necesaria, no solo para estructurar nuevamente el campo, sino para advertir su fuerte contenido discursivo. En la *Arqueología de los medios* (Zielinski, 2012) se

instaurará el punto de partida que va a consolidar la práctica y transformación del medio como fundamental, insistiendo que este no es el producto de una evolución predecible, sino de la visualización de circunstancias para la comprensión del mundo.

Así, desde la producción artística actual parece oportuno señalar (segunda parte de la premisa) que, si bien no es una particularidad solo de este momento, y que lejos del interés por el medio y en el mismo sentido por el contenido en tanto captura del mundo, la imagen deviene en un rastro, en una pista para la comprensión de algo mayor. Nada tiene que ver con que tenga valor icónico o iconográfico o que pueda ser desde ello planteada una exploración hermenéutica; simplemente la imagen se advierte como el tránsito a la visibilidad.

Quizá habría un acuerdo entre aquellos que se interesan por el arte hoy día, con respecto por ejemplo al entusiasmo por la obra de Alberto Durero, sus retratos y obras mayores serán sin duda primordiales, los cuatro libros de la medida lo pondrán en un reducido grupo de artistas investigadores, pero los grabados en los que trata las formas y herramientas de domesticación de lo visual para limitarlo al restringido espacio de la pintura adquieren sin duda un sentido fundamental. De manera que, puede ser interesante aún visitar nuevamente a un autor sumamente tradicional que además se encuentre inscrito en el decurso historiográfico más habitual y mirar sus procedimientos y herramientas, primero como estrategias para la representación y luego -más importante aún- como pistas para la articulación de los discursos sobre el poder de la imagen, la mirada y su domesticación, tarea que parece entenderse como una invitación desde los estudios visuales.

La incierta lista de autores con las intenciones acabadas de mencionar, para el caso de Durero estaría seguramente encabezada, a la luz de estudios hechos por Siegfried Zielinski, por ejemplo, por el investigador de finales del siglo XVI, Giovanni Battista Della Porta y Athanasius Kircher,

jesuita del siglo XVII (Zielinski, 2012), pero sin duda podría llegar hasta nuestros días. La preocupación ciertamente no sería la imagen, quizás la mirada, pero más acertado aún, la visualidad. No los ordenaría un saber disciplinar, ni las herramientas y estrategias de sus investigaciones. Serían pues, una lista de espíritus inquietos por las formas de la visualidad.

La visualidad como la estrategia de presentación a partir de la cual se puede hacer comprensible un horizonte de reflexión. No el lenguaje en el que este horizonte se presenta (como lenguaje científico, por ejemplo) tampoco la estructura disciplinar que ordena su forma discursiva y menos las formalizaciones y evidencias resultado de su práctica.

El arte actual puede, en consideración, ser el lugar de esas visualizaciones. No porque el lenguaje con el que se presente sea el lenguaje del arte: la imagen (que seguramente ya no lo es), tampoco porque emerja en el sereno lugar del arte (la práctica artística sabemos bien aparece en los lugares no solo menos esperados, sino quizá más espinosos) y menos porque sus formalizaciones y evidencias sean el resultado de su práctica (las obras no les interesan a los artistas).

De manera que el arte no es solo una descentralización de la mirada, sino que deviene en una descentralización de la visualidad. De algo que ha descentrado la primacía de la imagen. Si bien ya se ha discutido, quizá demasiado dirán algunos, a propósito de los procesos que se han denominado conceptualismos, que acentúan en la transformación de la obra de arte hacia el territorio de las ideas; «la afirmación de que el arte se trata de ideas resulta tan problemática como engañosa. Problemática en el sentido de que plantea la recepción del arte como una cuestión filosófica, cuando tradicionalmente se ha tratado de un asunto estético. Engañosa porque la noción de “las ideas” es demasiado genérica, demasiado vaga y, sin un contexto adecuado, carece de significado» (Morgan, 2003, pág. 9).

Del mismo modo, sobre la idea del desmantelamiento formal de la obra de arte bastante se ha dicho; “el arte se volatilizó en *éter estético*, recordando que el éter fue definido por los físicos y los filósofos después de Newton, como medio sutil que impregna todos los cuerpos” (Michaud, 2007, pág. 11). El arte ya no está invitando a constituirse desde la imagen y tal vez menos a sentir desde la imagen, sino en el mejor de los casos a pensar desde ella, a que esta se convierta en una pista para comprender el universo que emerge y que no es posible ver. Deviene en una imagen descentrada que no dispone nada a la mirada, que está en tanto certeza de la comprensión de la existencia del arte o del mundo, como el viejo registro del acontecimiento que no es posible ver.

La muy prospera producción de los primeros años del arte conceptual, menciona una pluralidad de intereses, estrategias y herramientas para la consolidación de las obras, “para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas remplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física” (Lippard, 2004, pág. 19). Lo anterior ejemplifica el interés por deslindarse de la imagen; por lo menos no mencionar en las obras la dependencia de la imagen, o la centralización en esta para su interpretación y comprensión.

La imagen descentrada no refiere a una imagen total, ni a una condición de la imagen, es más bien una condición de quien mira, que ya no se basta en la mirada, desbordada e insatisfecha. La imagen le sugiere solo una ruta para comprender el mundo; en el arte, esa ruta no es la que dispone para ser vista, es la *visualidad* que esta promete articular y que es la promesa de una obra que se esconde detrás, algunas veces perceptible, otras no.

“El arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella” (Bourriaud, 2008, pág. 17). En ese sentido es visualidad no en términos de lo que dispone a nuestra mirada, sino de lo que nos hace posible visualizar.

No obstante, aunque el arte actual parece estar lejos de ser un asunto de imagen; quizá no tanto de nociones como visualización; quizá la mirada se consolide como fundamental aún para la comprensión del arte. Si bien, la observación no es necesariamente resultado de la visualidad; “Cassirer podría muy bien haber coincidido con Foucault, en que la observación, en los siglos XVII y XVIII, es “un conocimiento sensible” pero no es un conocimiento que se organice exclusivamente en torno a la visualidad” (Crary, 2008, pág. 84). Por qué para el tiempo actual sería distinto, en razón a qué circunstancias, observar estaría para el mundo actual vinculado con la imagen.

Así, el mundo en el que habitamos la imagen se instaura como esencial, ha logrado colonizar las estructuras y las relaciones de lo social, es el lenguaje privilegiado de las acciones y de las interacciones en el mundo. La imagen sin duda ha triunfado, pero el arte, no parece soportar su existencia en la imagen y algunas veces la desborda, otras ni siquiera le interesa.

Una fotografía en blanco y negro de una calle cualquiera se puede percibir que es de una ciudad europea. Nada particular, carros parqueados en los costados, un camión pequeño, contenedores de basura y un par de árboles. La fotografía es tomada de noche. En la página del artista aparece

la siguiente información: Cien desempleados fueron escondidos en diferentes puntos de dicha calle por un lapso de cuatro horas.

La obra se llama: **100 personas escondidas**. De **Santiago Sierra**. Calle Doctor Fourquet. Madrid, España. Noviembre de 2003.

La obra se puede ver en: http://www.santiago-sierra.com/200309_1024.php

5.1.2. Dos. La idea de arte. La estética

La estética es sin duda, la estructura teórica más robusta que consolidó el pensamiento sobre el arte y fue en torno a sus conceptos y argumentos que se ajustó el campo de reflexión sobre el

arte. Si bien su historia es relativamente corta, concuerda con el impulso del arte y del pensamiento en la modernidad. La estética y la filosofía del arte se confunden a menudo; buena señal de que colindan, por más que, a su vez, tengan diferencias significativas. La filosofía del arte tiene una historia más larga que la estética. De hecho, aunque la estética sea hoy una disciplina consagrada, no remonta a períodos anteriores al siglo XVIII, mientras que ya en Platón, Aristóteles, Plotino, los pensadores escolásticos o Leibniz se da una reflexión sobre lo bello en su relación con la naturaleza, con las actividades humanas y con la naturaleza divina (Michaud, 2009). La belleza fue por tanto el concepto en torno al cual se levantó el edificio de lo que hoy se entendería como filosofía del arte, la reflexión en torno a esta es posible rastrearla en la filosofía griega y por tanto en la historia misma del pensamiento. No obstante, la idea de belleza y la de arte no deben comprenderse como una suerte de equivalencia; como es bien sabido, casi nunca en el mundo antiguo, cuando se habló de belleza, la referencia era el arte.

“En los primeros siglos aquellos que se interesaron por la experiencia estética no la denominaron así: el término es posterior, y bastante, por cierto, al mismo concepto” (Tatarkiewicz, 2007, pág. 348). No obstante, la línea de pensamiento que vincula las impresiones sensoriales y el conocimiento sensible se acomoda de tal forma que para el siglo XVIII, la afirmación de la estética recoge una robustecida historia de estudio²⁷.

²⁷ «El adjetivo “estético” es evidentemente de origen griego. Los griegos utilizaron la palabra *αἴσθησις*, refiriéndose a las impresiones sensoriales, asociándola a *νόησις*, que significaba pensamiento. Estos dos términos se utilizaron también de forma adjetiva, *αἰσθητικός νοητικός*, significando por tal lo sensitivo e intelectual respectivamente. En latín, especialmente en latín medieval, sus equivalentes fueron *sensatio* e *intellectus*, *sensitivus* e *intellectivus*; y a *sensitivus* se le denominó a veces, según el modo griego, *aestheticus*. Todos estos términos fueron utilizados en la filosofía de la antigüedad y de la Edad Media; sin embargo, únicamente en la filosofía teórica, porque en las discusiones sobre la belleza, en el arte y en las experiencias relacionadas, no se utilizó el término de estética. Este fue el estado de cosas que persistió durante mucho tiempo: inclusive en el siglo XVIII» (Tatarkiewicz, 2007, pág. 348).

Por otra parte: “El origen del arte, según dijimos, reside en la sensación, el recuerdo, el mimetismo, no obstante, el ejercitamiento de estas facultades en forma de arte, la exteriorización de estos estados anímicos reclama a su vez una explicación y una coordinación” (Bayer, 1980, pág. 16). No es evidente por tanto la relación, que tan natural se considera entre, por ejemplo, las sensaciones, los recuerdos y las obras de arte.

La pregunta fundamental que propuso la estética se compromete, por una parte, con las sensaciones y por otra con el problema de la belleza; en consecuencia, como ya se dijo, desembarca la pregunta en la Grecia clásica y en la fundación misma de la filosofía, en razón a que la idea de arte debería consolidarse tras la evaluación de algunas de sus características y fundamentalmente, tras rastrear la noción de lo bello. “El Hippias Mayor, tiene el privilegio de ser el primero de los diálogos estéticos de Platón y de ser, junto con el Fedro, el único que se consagra expresamente a lo bello” (Bayer, 1980, pág. 21). Por tanto, la pregunta por lo bello vincula a la estética y al arte, en consecuencia, con la tradición más importante del pensamiento, al tiempo que legitima el valor de los enunciados; como si la estética, en tanto pensamiento sobre el arte no fuera un asunto de la media modernidad, sino por el contrario uno de los criterios de reflexión de la filosofía griega.

De manera que se hizo natural pensar que, si bien no había planteamientos estéticos en el mundo antiguo, para algunos filósofos la estética estaba implícita en su pensamiento. Y aunque para la filosofía griega la belleza es una condición de la naturaleza, por tanto su grandeza está muy por encima de la belleza artística y no es comparable con la de los artistas -luego, “la naturaleza, que ha sabido crear la vida es, más grandiosa que todos los artistas” (Bayer, 1980, pág. 32)- ideas como: “Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede considerarse una estética” (Bayer, 1980, pág. 34) o, “estrictamente hablando no hay una estética

de Aristóteles... su obra estética comprende por una parte consideraciones prácticas acerca de la creación artística y, por la otra, un capítulo sobre la ciencia del arte... además en la metafísica de Aristóteles debe buscarse algo que se le parezca a una estética, una estética implícita” (Bayer, 1980, pág. 44), lo constataban.

Así las cosas, la simetría y la determinación serían para Aristóteles en la *Metafísica* las formas supremas de lo bello y se encontrarían en la matemática. El arte no es por tanto una consideración, la belleza de la naturaleza debe intentar comprenderse a partir de la perfección de la matemática: “las formas supremas de lo bello son la conformidad con las leyes, la simetría y la determinación, y son precisamente estas formas las que se encuentran en las matemáticas...” (Bayer, 1980, pág. 49). Muy lejos estamos, por tanto, de poder emprender una reflexión sobre el arte o sobre la obra de arte. Ya mencionar lo anterior como un argumento estético resulta ciertamente arriesgado.

No obstante, en este pensamiento sobre lo bello, este termina por equivaler al bien o a lo bueno. De manera que, la doctrina estoica parece agrupar el bien como correspondiente de lo bello. Es en el primer tratado estético de Plotino, donde la posición del problema de lo bello se presenta con mayor claridad. La belleza del alma se encuentra en la virtud, de manera que la belleza deviene una condición del comportamiento humano: el bien. “Plotino es el primero que revela la belleza del bien, esta belleza suprema que constituye el carácter auténtico de la estética: toda estética verdadera supone una concepción mística, quizá panteísta, del universo” (Bayer, 1980, pág. 84). Aunque estas ideas de lo bello y del bien no podrían desplazarse aún al mundo del arte, en razón a que no devienen sino como consecuencias de pensar la conducta humana.

La escolástica ve en el arte una virtud formada por razonamientos especulativos y en el artista alguien que persigue siempre una meta determinada análoga a la de la naturaleza (Bayer, 1980),

de manera que el arte, en tanto actividad, examina la naturaleza y se propone seguirla en términos de la relación y la traducción en emoción, que insinúa al ser humano, quien por su parte insiste en su contemplación.

Es en la Edad Media que a partir de concluir por representar abstracciones como: *virtus*, *abundantia*, *constantia*, las artes plásticas se hacen alegóricas (Bayer, 1980). De manera que el arte se robustece como representación y su estrategia primordial es la alegoría. Si bien, poco se sabe de la manera como pudieron ser percibidas las nociones de realidad y verdad; como tampoco son suficientes los elementos dispuestos para la comprensión de la importancia de la naturaleza, menos de su representación, las artes medievales más vinculadas con las ideas de oficio supeditaron su incidencia al universo monacal; lejos pues la posibilidad de levantar pensamiento sobre estas. Resulta, cuando menos impreciso hablar de estética medieval.

El arte por su parte, al parecer de algunos, pescó en el río revuelto de la poderosa fe. “La Biblia pauperum, la Biblia de los pobres, dice H.G Gadamer, que no podían leer o no sabían latín y, por consiguiente, no podían comprender del todo la lengua del mensaje cristiano, fue, como narración figurativa, uno de los *leitmotivs* decisivos para la justificación del arte en Occidente” (Gadamer, 1996, pág. 31).

Así, como se dijo, un importante asunto de análisis tiene que ver con el tema, en principio, dadas las condiciones socio culturales de la producción de representaciones, estrechamente vinculadas con la tradición religiosa, la pintura tiene un carácter cristiano, que solo decrecerá al llegar a su fin el Giottismo; posteriormente, “los objetivos del arte se hacen autónomos y el arte se independiza y se convierte en laico como puede verse en Masaccio” (Bayer, 1980, pág. 101), argumento fuertemente positivista, del tono de aquellos que ayudaron a consolidar la idea de que con cada nombre seleccionado por la historia del arte se aseguraba un lugar a la ruptura que su

obra evidenciaba. En consecuencia, es por esa vía y siguiendo el impulso de la nueva época que se piensa en que la estética del Renacimiento italiano del siglo XVI se distingue por el descubrimiento del individuo.

Desembarca pues el Renacimiento con toda su carga de libertades, alientos y promesas. Como consecuencia de la idea según la cual la belleza, para Alberti, “es una cierta conveniencia razonable mantenida en todas las partes para el efecto al que se las desee aplicar, de tal modo que no se sabrá añadir, disminuir ni alterar nada sin perjudicar notoriamente la obra” (Bayer, 1980, pág. 105), sucede entonces la belleza en tanto condición del arte como la medida del equilibrio y la promesa de la perfección. Arte, belleza y perfección se instauran como una promesa, para quienes serán los hombres nuevos, aunque aún no lo sepan. Puestos al servicio de otros poderes, las artes sin duda detonan, los discursos deben afinarse y prepararse para aquello que se dispone ahora como producto de un saber y condición que reclama su lugar en los nuevos órdenes sociales y políticos.

Por ese camino, para los artistas y para el pensamiento sobre el arte: la estética, el arte es una vuelta a la presentación de la naturaleza de la manera que más se aproxime a la verdad que está en esta. Así, en el arte, “lo bello consiste esencialmente en la presentación más directa, más pura, más nítida y clara de lo verdadero” (Bayer, 1980, pág. 130).

De manera que, el arte que se había esforzado por ponerse al servicio de la causa religiosa y en consideración había consolidado las escenas que traducían a la escala humana el infinito misterio de la fe y contenían en los relatos de los cuerpos y sus acciones la doctrina que prometía dimensiones futuras de felicidad, en un mundo distinto al que se conocía, comenzaba pues a enfrentar la idea de una belleza que, referida a la naturaleza, podía, no obstante, rebasarla, ajustarla o corregirla.

Así, el pensamiento manifiestamente estético que inicia con Roger de Piles, asume que la verdad simple es una copia de la naturaleza, de la manera como esta aparece a los sentidos en la vida cotidiana, pero existe además una verdad ideal, que consiste en la reunión de diversas perfecciones que jamás se encuentran reunidas en un modelo solo (Bayer, 1980). Lo bello ya no está necesariamente en la naturaleza, está en aquello que es capaz, como la naturaleza, de conmover los sentidos. Es la transformación de la obra de arte lo que permite que los discursos a su alrededor se modifiquen.

En esa línea, Descartes, por ejemplo, asume que lo bello es lo verdadero, como lo distinto y lo claro y que es revelado por las ideas innatas, de manera que el arte es la imitación idealizada de la naturaleza y de los antiguos, pero sometida a lo verdadero (Bayer, 1980).

En el siglo XVIII, Padre André expone dos tipos de belleza: lo bello sensible, que será lo que percibimos con los cuerpos, cercano por tanto a la belleza verdadera de la tradición estética y, lo bello inteligible, que percibimos con el espíritu, que toma distancia de la naturaleza y se acerca, por el contrario, al mundo cartesiano de las ideas (Bayer, 1980). Una idea fundamental, en consideración a la capacidad del arte de consentir un principio discursivo y particularmente a la apuesta por el arte como pensamiento.

Se prepara el espacio para la emergencia de la estética y se aseguran las nociones que han de ser consideradas, fundamental, por tanto, el acontecimiento del espectador. El Abate Du Bos, reflexiona en términos del artista y el espectador, “distingue entonces, la crítica psicológica que se refiere a la impresión producida en el espectador por la obra de arte; y la crítica científica, que atiende a los sentimientos del artista en su creación” (Bayer, 1980, pág. 163). El arte es algo que se produce en consideración a la manera a partir de la cual el artista construye una idea del mundo que percibe por los sentidos y que se instaure como verdadero, pero además la estética

considera un lugar para el arte, que deberá ser ocupado por el espectador. La actualización parece adecuada. Vale la pena mencionar la línea, muy posterior, de *estética de la recepción* que en los años veinte del siglo XX, asoma como consecuencia de los debates teórico-literarios y estéticos, que con un sentido fuertemente hermenéutico apuntan a la interpretación y al espectador-lector como cómplice en la consolidación del sentido de la obra, literaria mayormente para este grupo de intelectuales²⁸.

El siglo XVII no hizo más que consolidar por la vía de la síntesis entre la estética influenciada por el racionalismo francés y el sensualismo inglés, lo que sería una nueva y renovada estética durante la primera mitad del siglo XVIII. El afán era además separar la estética de la moral (Bayer, 1980) que, en Leibniz, como es sabido, la concepción del mundo está dominada, como en Platón, por un punto de vista estético. En cierto modo edificó todo su sistema sobre la definición de lo bello.

Sería solo hasta Kant que se comenzaría a estructurar el aparato conceptual de la estética sujeto a la afirmación según la cual el dominio estético no se basa en el conocimiento sino en el sentimiento (Bayer, 1980). La estructura del pensamiento criticista kantiano distingue entre dos especies de juicio. El juicio determinante consiste en ordenar un objeto según la regla. El juicio reflexivo consiste en remontarse desde el objeto a la regla. Y es en este último juicio en donde entra a formar parte el juicio estético o del gusto. “Para decir si algo es bello o no, referimos a la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento) al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor de

²⁸ “Con este interés por el efecto y la acogida de la obra de arte, la estética de la recepción se considera superadora de las formas tradicionales de la estética de la producción y la descripción, sospechosas de un sustancialismo ya hace tiempo rebasado” (Warning, 1989, pág. 13).

este” (Kant, 1991, pág. 209). “El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento, por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*” (Kant, 1991, pág. 209). Se inaugura pues la estética, lo bello tiene una finalidad y es el entendimiento.

Por otra parte, la tradición estética inglesa insiste en el sentimiento, por un lado, Shaftesbury piensa que la condición del arte, del gran arte, de las bellas artes es la libertad (Bayer, 1980) y Hutcheson advierte por el sentido íntimo del gusto; de otro lado Hume, en términos del conocimiento objetivo del mundo, sugiere que la raíz de lo bello es objetiva y por tanto se pueden describir sus condiciones sensibles. El arte y la ciencia van tomando horizontes distintos.

La estética francesa del siglo XIX, asistida por el Romanticismo, considera el creciente individualismo, que rebosa de sensibilidad y de imaginación, y sugiere un arte de contenido y no de forma, una estética del contenido. “En el goce estético, efectivamente, los sentidos, la inteligencia y el corazón, que se hayan generalmente en conflicto, viven en perfecta armonía, no se distinguen ya entre sí, al servicio unos de otros sin tener que dirigirse ningún reproche de usurpación” (Prudhomme, 1954, pág. 376).

Para Taine, existe una ley de la producción de la obra de arte que puede expresarse de la siguiente manera: “la obra de arte es determinada por un conjunto, que es el estado general del espíritu y de las costumbres circundantes” (Taine, 1945, pág. 49). Quiere marcar diferencias con la estética antigua, que considera dogmática, mientras la que defiende es *histórica*; luego, entiende una estética con un acento de científicidad, que intenta hacer constar y explicar. “El método moderno que yo trato de seguir, y que comienza a introducirse en todas las ciencias morales, consiste en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos de los que es preciso marcar los caracteres y buscar las causas; nada más” (Taine, 1945, pág. 29).

“Así como hay una temperatura física, que por sus variaciones determina la aparición de tal o cual especie de plantas, así también hay una temperatura moral que, por sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de arte” (Bayer, 1980, pág. 281). Una estética puede ser de observación (es decir, remontar los efectos a las causas), y por lo tanto explicativa... “pero una estética también puede ser normativa, o sea que puede encontrar escalas de valor y fundarlas en leyes” (Bayer, 1980, pág. 285).

La estética se ha propuesto, para este entonces, resolver la pregunta sobre *la naturaleza de la obra de arte*; que pasa aún por las ideas de imitación y representación, pero que comienza a formularse algunas diferentes, tales como: el valor del arte en la vida humana.

De manera que, aceptada la demarcación hacia una estética, como teoría del arte, que no compromete solo a la belleza, el horizonte de la normatividad de su propósito no es la comprensión de la forma y sus criterios sino aquello que devenida emoción es el resultado de la relación con la obra. En tal sentido para Guyau por ejemplo; *Los problemas de la estética* (1884), una estética del contenido que se opone al diletantismo y al formalismo, son los problemas de una forma de evaluación que no se agota en la forma, sino que desde allí permite aproximaciones a la emoción. Opone a lo espectacular el afán vital; al desinterés, la tesis del utilitarismo de lo bello, su funcionalidad y sus valores normativos. En consecuencia, varios caminos ha de tomar el arte y el pensamiento sobre el arte, si bien el formalismo sigue siendo la línea que vincula la producción con la tradición y toma fuerza un componente emocional por parte del artista, el arte debe ser el resultado de un saber que pueda ser constatado y por tanto deben ser precisadas sus reglas. Así de alguna manera se abandona el ideal de la belleza por buscar el método de la ciencia, de la filosofía y de la historia (Bayer, 1980). El mundo material no es más que apariencia

y símbolo. Se intentan, por tanto, por una vía, consolidar estructuras similares a las de la ciencia para descifrar el conocimiento que se desprende del arte.

Por otra parte, se insiste en la emoción, aunque se comprende que no es una condición exclusiva del artista, ni única de su manera de enfrentar el mundo, tampoco hay solamente un sujeto sensible, de manera que la emoción puede ser también la de la sociedad. “La ley interna del arte es producir una emoción estética de carácter social” (Guyau, 1902, pág. 4). Esto permite que se haga de nuevo, en el pensamiento sobre el arte, un llamado a lo bello; el Romanticismo afianza allí su ideal, lo bello es el criterio a partir del cual se descubre la emoción, es por tanto en el Romanticismo la manifestación de la humanidad ideal (Bayer, 1980). La idea de lo bello se expande de manera que instaurada como categoría fundamental para la comprensión del mundo; Schiller y Goethe consolidan la reacción contra el racionalismo crítico e intelectual, por vía de un llamado al sentimiento, que coloniza la belleza, pero no para descifrarla desde el modelo o desde el producto (obra), sino para intentar rozarla desde la emoción y la sensibilidad.

Herder solo acentuará la idea positivista según la cual, todo lo que bajo la luna y el sol conocemos de bella deriva de la forma humana y el espíritu que habita en ella (Bayer, 1980). Aquello que se deriva de la aproximación estética a la belleza es un goce, de manera que, “los goces estéticos entregan alegría a los individuos en tanto representantes del género humano” (Bayer, 1980, pág. 311). Obra, artista y arte, son por la belleza y se determinan para el goce, que deviene una suerte de recompensa para el ser humano.

No obstante, aunque estrechamente vinculada a la naturaleza y sus representaciones, es Hegel quien propone que no es solo esta su circunstancia; se quiebra el vínculo entre belleza y naturaleza. El arte se define por la idea, es la aparición o la manifestación sensible de la idea. “La estética, la ciencia del arte integrada en un proceso dialéctico y metafísico” (Bayer, 1980, pág.

317). De manera que, la belleza, que se puede resolver en una representación, convierte a la representación en una idea a partir de la cual se manifiesta el mundo sensible. Bajo los criterios modernos lineales de desarrollo, se ha dado un significativo avance, la estética es un asunto de ideas.

No importan en consecuencia, los valores metodológicos de la ciencia para su comprensión, el arte acentúa otras formas del entendimiento. Gracias a su libertad el arte es según Hegel, algo muy distinto a la ciencia y cumple exactamente la misma misión que la religión y la filosofía: es un modo de expresar lo divino y de hacer sensible el espíritu absoluto (Bayer, 1980). Superado el dualismo ciencia-arte, que permitió suponer que en el arte y por tanto en la estética se consolidaba un tipo de conocimiento similar al de la ciencia, aunque con otros procesos y herramientas, se desiste de la idea de que pueden elaborarse métodos y estrategias para definir y comprender al arte y el artista. El conocimiento que se desprende del arte es simplemente diferente al de la ciencia.

Así, por ejemplo, Schopenhauer, se propone en consideración una categorización de los sentidos, a partir de ajustar las producciones artísticas, una jerarquía de las artes, y “clasifica los sentidos por un orden de *dignidad relativa*, son más o menos dignos según son susceptibles de placer o dolor, la vista y luego el oído son los sentidos superiores, tacto, olfato y gusto los sentidos inferiores” (Bayer, 1980, pág. 332). Que de alguna manera subraya desde el afán de la tradición filosófica de ordenar el conocimiento, categorías a los sentidos, en contravía de la estética que proclamaba un espíritu sensible que se enunciaba en el arte; no obstante, aseguraba también que “el arte actúa como una gnosis como una terapéutica. Revela la inteligibilidad del mundo” (Bayer, 1980, pág. 335).

El arte que arribó al siglo XX prodigando transformaciones, toma distancia de la idea de belleza y la estética consolida el universo de las experiencias estéticas como fundamentales para la existencia y la condición humana. Nietzsche sostiene que la existencia y el mundo pueden justificarse únicamente en una filosofía de la apariencia como fenómenos estéticos. El arte es la afirmación de la existencia y el estímulo del sentimiento de vida. El arte, la moral y la ciencia, tienen como objeto tratar de hacer la vida más intensa (Bayer, 1980). Luego, si esta era la tarea de la estética; la moral, la ética y la política podían a su vez subsumirse al conocimiento estético, y la idea de que la civilización se expresa por su arte (Bayer, 1980) no era solo la retórica del arte como vestigio de la civilización, sino el arte y sus discursos como expresiones de la propia condición humana.

La estética encuentra por tanto diferentes maneras para ser encarada como discusión; no obstante, lo que interesa ya no es lo bello en términos de obra de arte, ni ningún otro de sus valores formales, aunque estén presentes en la obra; si se mantienen ajenos a la esfera de referencialidad y no hay por tanto un diálogo, no habrán de ser considerados. La estética dispone bajo el criterio del arte como enunciado sobre mundo, de manera que la teoría sobre el arte no es en términos precisos solo una estética.

Así, Bergson tampoco escribió una estética, el artista es un asceta, cuya misión consiste en percibir intuitivamente la cualidad, su estética sería de la percepción pura (Bayer, 1980). Una vez el artista está en capacidad de percibir la realidad y discurrir por esta, el resultado es una estética suya y particular, luego, la generalización será imposible y la idea de que es posible levantar algo así como una estética en términos generales no será posible. No será posible en tanto apunte a universales.

Paul Valéry es uno de los artistas e intelectuales, que tras haberse dedicado a los problemas del arte y lo bello expresa dudas en cuanto a la existencia de la estética²⁹. Una sospecha que tiene sentido en tanto el objetivo, de haberlo, revelaría lo que aún esperamos que se esconda tras la obra de arte, distanciándonos de la literalidad e instrumentalidad de su comprensión.

Es luego de la emergencia de los movimientos de vanguardia y sus continuaciones que la producción y la práctica del arte considera que el discurso de la estética toma distancia cada vez en mayor medida de las apuestas que desde los artistas se estaban proponiendo. El horizonte teórico y el aparato de reflexión de la estética no parece actualizarse de la misma manera y con similar velocidad a la que lo hicieron las apuestas desde la experimentación en la producción de obras.

5.1.2.1. Continuación de la tradición estética.

Ciertas esperanzas para la comprensión del arte contemporáneo se cifraron en la tradición de la estética, en tanto esta estructura de pensamiento, desde sus inicios, se propuso interpretar la producción artística para hacer posible su comprensión; además de que se instauró como ciencia del arte en términos de la confianza en el poder esclarecedor de su discurso frente al campo del arte. De alguna manera, siempre se esperó de la estética que tuviera la capacidad de generar

²⁹ «Declaro en primer lugar que el solo nombre de la Estética siempre me ha realmente maravillado, y que sigue produciendo en mí un efecto de turbación, si no de intimidación. Hace vacilar mi espíritu entre la idea extrañamente seductora de una “Ciencia de lo Bello”, que, por una parte, nos haría discernir sin duda alguna lo que hay que amar, lo que hay que odiar, lo que hay que aclarar, lo que hay que destruir; y que, por otra parte, nos enseñaría a producir, sin duda alguna, obras de arte de un incontestable valor; y enfrente de esa primera idea, la idea de una “Ciencia de las Sensaciones”, no menos seductora, y tal vez aún más seductora que la primera. Si tuviera que elegir entre el destino de ser un hombre que sabe cómo y porqué una cosa es eso que llamamos “bella”, y el de saber lo que es sentir, creo que elegiría la última, con la reserva mental de que este conocimiento, si fuera posible (y me temo que no sea ni tan siquiera concebible), me revelaría enseguida todos los secretos del arte» (Valéry, 1990, pág. 45). Discurso pronunciado en el Segundo Congreso Internacional de Estética y Ciencia del Arte el 8 de agosto de 1937 y publicado en las *Actas del Congreso* (París, Alean, 1937). Recogido en *Variété IV*, 1938.

discursos con respecto al arte y de esta forma los tradujera en conocimiento. No tenía por qué ser distinto con el arte contemporáneo. Hay hoy en la estética un importante dominio fuera del arte.

La estética entonces tuvo la difícil tarea de ordenar y presentar los criterios a partir de los cuales el arte se consolidaba no solo históricamente, sino como una forma de conocimiento. Si bien los conceptos en torno a los que se desarrollaron los discursos de la estética tienen que ver con las condiciones particulares de tiempo y contexto, fue claro que también consolidaron un horizonte de reflexión, así como unas ideas a partir de las que se puede no solo rastrear la disciplina, sino el arte mismo.

Desde su temprana separación de la filosofía, la estética se instituyó como el lugar en el que se elaboraba el pensamiento sobre el arte y se determinaba en consecuencia su lugar de interés o importancia en el universo del conocimiento³⁰. La estética realizó un tránsito memorable por la modernidad y llegó al mundo del final del siglo XIX ejerciendo aún el papel fundamental en la teoría del arte, no obstante, el arte actual que ha logrado tomar distancia de un número importante de discursos, se distancia también de aquel de la estética.

Al parecer los intereses del arte de este tiempo no están de acuerdo con aquellos de la estética, no sería justo decir tampoco, que el aparato teórico de la estética actual permita la comprensión del arte. Difícil pensar que el arte actual pueda de manera alguna comprenderse desde la exposición de argumentos estéticos, por lo menos no en el sentido tradicional. Es decir, la estética no parece estar en capacidad de explicar el arte actual.

Existe un desinterés mutuo entre la producción y práctica del arte y los discursos asociados a la estética tradicional, no solo en tanto hermenéutica. “La consigna *arte sin estética* puede ser

³⁰ Ver aparte: *Dos, la idea de arte. La estética*. En este texto.

entendida, en primer lugar, como un grito de rebeldía por parte de los artistas, una declaración de independencia frente a la intromisión de una disciplina que se podría considerar castradora o irrelevante” (Ramirez Jaramillo, Tobón Giraldo, & Vanegas Zubiría, 2016, pág. viii). Actitud que se consolida de manera importante como toma de partido por parte de los artistas de la segunda mitad del siglo pasado. No hay frase que resuma esta actitud con tanta contundencia como la que lanzó Barnett Newman en 1952: “La estética es para los artistas lo que la ornitología es para los pájaros” (Ramirez Jaramillo, Tobón Giraldo, & Vanegas Zubiría, 2016, pág. viii).

5.1.2.2. Antiestética.

La estrategia que escogió la vanguardia para presentar el horizonte argumentativo y discursivo de su interés fue, como se sabe, el manifiesto³¹; en la mayoría de los casos, un eufórico y ágil documento que trazaba las líneas argumentativas de aquello que el grupo de artistas o su referente teórico más importante consideraba fundamental. De suerte que el manifiesto se entiende como el texto en el que se presenta lo que podría entenderse como el cuerpo teórico del movimiento.

Varios fueron los teóricos, críticos o intelectuales, escritores y poetas, que se consolidaron como figuras teóricas de los movimientos de vanguardia. Tristan Tzara (Moinesti, 1896- París, 1963), André Breton (Tincebray, 1896- París 1966), Paul Eluard (Saint-Denis, 1895- Charenton-le-pont, 1952), Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría, 1876- Bellagio, 1944), Guillaume Apollinaire (Roma, 1880- París, 1918) entre otros; escribieron los textos que permitieron no solo las primeras aproximaciones teóricas a los movimientos, sino que se propusieron describir sus horizontes conceptuales y los primeros ejercicios hermenéuticos sobre la vanguardia. Más que

³¹ “Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero con la que no se pretende más que descubrir un medio para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agrícola y literaria. Puede ser dulce o bonachón; siempre tiene razón; es fuerte, vigoroso y lógico. Y hablando de lógica, me encuentro bastante simpático”. Escribía Tristan Tzara, en el Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo (De Micheli, 1992, pág. 303).

hojas de ruta de los movimientos, lo que presentan a discusión en la mayoría de los textos son las intenciones rupturistas y los códigos y herramientas que iban a determinarse para sustituir el antiguo y agotado sistema del arte.

Dada es antiartístico, antiliterario y antipoético, exclamaban los dadaístas. *Ya no hay belleza si no es en la lucha*, proclamaban los futuristas. *Hay que sacar al arte del callejón sin salida en el que se halla hace veinte años*, anunciaban airados los constructivistas. Marchaban todos sobre el quiebre de la unidad del arte que parecía estaba llegando a su fin en el debut del siglo pasado y con las últimas promesas sobre lo bello y sobre la obra de arte, los artistas demandaban esfuerzos estéticos renovados.

Hay quienes, interpretando este especial momento, insisten en una perspectiva axiomática. “Las artes visuales precisamente han corrido peor suerte que las demás, pero su fracaso es innegable” (Hobsbawn, 2009, pág. 9). «Es imposible negar que la verdadera revolución no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como “arte”» (Hobsbawn, 2009, pág. 34). Sugerir que la tarea del arte consistía en la transformación de la sociedad, la instauración de nuevas estructuras políticas o en sustentar el advenimiento de un nuevo orden económico, no es preciso. El territorio del arte es la metáfora, sus lógicas no pueden definirse y su lenguaje es alegórico, solo por mencionar algunas de sus condiciones. Sus razones y objetivos no son instrumentales. Es posible que en el territorio de la revolución fundamental (la del pensamiento) sí haya alcanzado sus ideales. En el arte actual hay conocimiento y este difícilmente puede comprenderse sin un fuerte vínculo con los movimientos de la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, estas apuestas y embates no se consideraron parte del cuerpo teórico de la estética y más bien devinieron en asuntos anecdóticos que se asociaban a la marginalidad de los

movimientos, siempre advirtiéndolo que no alcanzarían el nivel de la reflexión estética. Para los muy jóvenes artistas e intelectuales los manifiestos tampoco fueron una apuesta por transformar el aparato teórico de la estética, lejos de sus intereses estaba la disciplina.

Con respecto al pensamiento y a la tradición estética, si bien, la reflexión sobre el arte se extiende de manera paralela a aquella sobre la racionalidad, la consideración a propósito del arte actual se sitúa en un momento que recoge el testimonio de la estética de Hegel y luego de una estética política, como se sabe fuertemente marxista, de Georg Lukács, seguida de una reveladora teoría estética, que asume el arte como problema que abarca la sensibilidad, la representación, el conocimiento y el intercambio simbólico de Theodor W. Adorno y Walter Benjamin; que intentan precisar cuáles son las reglas del arte. Si bien ninguno, como es apenas natural, se aproxima a la definición de arte contemporáneo, sí evidencian la estructura que hace aparecer argumentos teóricos desde la estética actual.

Hay una suerte de consenso general en la teoría, historia y crítica del arte, en torno a la importancia del pensamiento de Walter Benjamin y sus textos se han articulado con la consolidación de discurso en torno al arte de manera muy importante en particular cuando se han puesto en concordancia con el espíritu rupturista de las vanguardias artísticas del siglo XX y también cuando se ha intentado recoger la mirada teórica sobre la primera mitad del siglo y sus consecuencias. De manera paradójica también resulta próspero para comprender los enunciados con marcado carácter antiestético que, derivados en principio nihilismo y anti arte de algunas vanguardias, permiten la consolidación teórica de posturas que rebasan la estética en la segunda mitad del siglo XX.

5.1.2.3. Estética de la función.

De manera que, textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, han desbordado el horizonte contextual y se han constituido en fuente del aparato hermenéutico y crítico del arte del siglo XX. “El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política” (Benjamin, 2003, pág. 12). En tanto intelectual marxista, se propone articular las maneras de la producción simbólica del arte, con la transformación política de la sociedad y considera que la tarea del intelectual no es otra que la de advertir las formas a partir de las cuales la sociedad puede transformarse políticamente, como ya se ha dicho. Por tanto, “es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuido ser a lo largo de su vida, convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega -y de manera a veces incluso más decisiva- en escenarios aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha” (Benjamin, 2003, pág. 9). Convencido políticamente, va al arte de vanguardia a indicar, casi a iluminar, el camino que el artista debe seguir; la tarea que se ha propuesto es una tarea moral, su empresa es anunciar el horizonte que el artista debe seguir para consolidar la transformación social desde la producción artística. Los enunciados no son precisamente estéticos.

Múltiples reflexiones y discusiones se han desprendido de esta invitación de Benjamin a los artistas de vanguardia, quizá una de las más interesantes es la que tiene que ver con el concepto de autenticidad, que se instaura como uno de los paradigmas en torno a los que los propios artistas han determinado como insumo y horizonte de discusión de su propia obra y por supuesto de la estética del siglo XX.

Benjamin toma distancia de las nociones tradicionales de autenticidad, que se vinculan con la idea de originalidad y que por tanto se advierten como constitutivas de la obra de arte realizada por un autor, cuya condición es la imposibilidad de repetición. “El concepto de la autenticidad del

original está constituido por su aquí y ahora; sobre estos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy” (Benjamin, 2003, pág. 42). La originalidad no es una condición de la obra en tanto tal, más bien es una determinante del artista en su circunstancia espacial y temporal particular.

El argumento, que puede resultar inestable es: “Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica” (Benjamin, 2003, pág. 43). No obstante, la reproducción técnica es más independiente del original que la reproducción manual; a partir de un proceso técnico puede ajustar la representación y hacer que llegue a un mayor número de receptores. De manera que, la obra de arte sometida a un proceso de reproductibilidad técnica pierde en relación a un procedimiento manual; “lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición. Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura.” (Benjamin, 2003, pág. 44). La noción de aura³², que será prolíficamente discutida posteriormente, deviene en condición de la obra de arte que no es consecuencia de un proceso técnico y se discutirá de manera importante en estética.

De manera que la originalidad de la obra y su estatuto de unicidad, si bien devino condición de la obra de arte, se da en tanto la obra se teje con la historia del arte. “El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición.” (Benjamin, 2003, pág. 49). La obra de arte cobra, siguiendo el argumento anterior, el estatuto de una pieza

³² No es evidente la idea de aura, a la pregunta: *¿Qué es propiamente el aura?* Benjamin responde: “Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, pág. 47).

ritual, es por eso que Benjamin asocia la idea de inserción de la obra de arte en la tradición como consecuencia y resultado del culto que se da sobre la misma; “Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual, en otras palabras: El valor único e insustituible de la obra de arte auténtica tiene siempre su fundamento en el ritual.” (Benjamin, 2003, pág. 50).

Por tanto, la obra se constituye para un culto y el campo del arte la determina en tanto este ocurre como un ritual. Argumento que amplía la consideración sobre los intereses de Benjamin, vinculados con el marxismo y con la nueva tarea del arte y de la estética; estas consideraciones de carácter metafísico conducirán también a acentos diferentes que vincularán el discurso con otros horizontes argumentativos en los que la doctrina de *l'art pour l'art*, no es más que una teología del arte.

La fotografía y posteriormente el cine son las herramientas y escenarios que Benjamin privilegia como instancias en las que se asegura de mejor manera un lugar para la tarea del arte. “En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía -el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo)- mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar” (Benjamin, 2003, pág. 50). Advierte entonces sobre la idea de arte inscrita en la tradición de la historia y determinada por esta, que otorgaba al arte un espacio real de autonomía, como un estado vacilante e incierto. “La época de la reproductibilidad técnica del arte separó a este de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre” (Benjamin, 2003, pág. 63).

La aspiración se mantiene, el arte debe tomar distancia de su lugar de soberanía con respecto al mundo social y, desviando el interés por la noción de originalidad, estará en capacidad de

instaurar su práctica en relación a la tarea de transformar los aparatos de poder. La esperanza no es otra que el fin de la idea de arte como se entendió hasta ese momento.

La transformación se dará pues por el cambio en la manera a partir de la cual se pueden realizar obras de arte, que tendrá que ver con procedimientos técnicos, pero además con la posibilidad de poner estas obras al servicio de ideologías políticas. La idea es poder hacer del arte una herramienta de la propaganda política y el argumento es sencillo: “Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy.” (Benjamin, 2003, pág. 61). La ilusión es la masificación de los espectadores frente a la obra de arte, cumpliendo por tanto su tarea como herramienta del cambio social. Un horizonte de pensamiento estético distinto se proclamaba.

Es evidente que, si la nueva forma de consolidación del arte que anuncia Benjamin se robustece, aquellas asociadas con la tradición no habrán de mantenerse en el mismo horizonte conceptual. “En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable” (Benjamin, 2003, pág. 62). Es decir, el arte en términos de lo conocido y aceptado historiográficamente, aquel que había sido objeto de pensamiento estético, tiene poco interés y ha iniciado el camino que lo conduce a su fin. Sostenía Benjamin, de manera que parecía reveladora y premonitoria, que en tanto los artistas podían, como ellos mismos lo prometían, abandonar el lugar de la tradición en la búsqueda de la innovación y ruptura prometida por la vanguardia, al parecer no estaban seguros, por lo menos no la mayoría, de que el nuevo arte debía ser aquel que estuviera al servicio del aparato político. De manera que la ruptura que había imaginado Benjamin y la que perseguían los artistas no era necesariamente la misma.

A la luz de los argumentos de Benjamin, el arte de vanguardia no puede concentrarse en la mera subjetividad expresiva del artista y tampoco en el arte en tanto resultado de un proceso simbólico

de carácter histórico y fuertemente acumulativo. El arte tiene por tarea la transformación de la sociedad, como se ha dicho repetidamente y en consideración debe estar dirigido al mayor número de personas. De forma que el artista produce obras que, inscritas o no en el lenguaje y estrategias de la historiografía del arte, logran comunicarse con un cuerpo amplio de la sociedad. No sorprende que crea que su agente más poderoso es el cine, no solo porque sea una actividad técnica, mejor quizá porque es una actividad en la que se ha congregado a un número importante de personas, “al estar ante el sistema de aparatos, sabe (quien hace cine) que en última instancia con quien tiene que vérselas es con la masa. Es esta masa la que habrá de supervisarlos. Y ella, precisamente, no es visible, no está presente mientras él cumple el desempeño artístico que ella supervisará.” (Benjamin, 2003, pág. 74). Solo el espectador frente a la pantalla sabe que jamás estará realmente solo; el dispositivo está construido para ser contemplado por grupos. De un lado la obra y del otro una masa de receptores. En tal sentido el cine supera a la pintura que, “no está en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea, como fue el caso de la arquitectura desde siempre, como lo fue una vez para la épica, como lo es hoy para el cine. Y aunque de este hecho por sí mismo no se puedan sacar conclusiones acerca de la función social de la pintura, de todas maneras, constituye un serio obstáculo” (Benjamin, 2003, pág. 83). Luego se comprenderá que no fue tan serio el obstáculo y que de la apuesta por la mayor cantidad de público no dependerá en medida alguna la discusión sobre la obra de arte, además que la estética abordará esta idea por otra vía, por ejemplo, la estética de la recepción.

No obstante, el sentimiento de Benjamin es compartido por las vanguardias, que sabemos bien, por la vía de la transformación del arte, esperaban la revolución de todo el cuerpo social. Eufóricos artistas hablaban del arte para finalmente hablar de la sociedad, el arte se había instaurado como un pretexto para poder proponer la transformación del espacio político, el

ejercicio simbólico y metafórico del arte quería apuntar a las dos cosas a la vez, a la ruptura en el arte y a la transformación social. El arte era una declaración. Luego para Benjamin no era extraño que el horizonte marxista de su propuesta se aproximara a las apuestas emancipadoras de los movimientos artísticos. “En este tipo de barbaridades se ha regocijado últimamente el dadaísmo. Apenas ahora es reconocible su impulso: el dadaísmo intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura, en su caso) los efectos que el público encuentra ahora en el cine” (Benjamin, 2003, pág. 89). Lamentablemente no parece haber comprendido del dadaísmo lo más interesante de sus apuestas formales y conceptuales, de su singular importancia en el horizonte del arte de todo el siglo XX y tampoco, aquello que consolidaría la historia y la teoría del arte sobre este.

5.1.2.4. ¿Estética de la realidad?

En el mismo sentido, para recoger los conceptos y argumentos que desde la estética pueden abonar el campo de comprensión del arte actual, para Georg Lukács, superado el asunto de la representación imitativa del mundo: “Toda concepción del mundo externo es un reflejo por la consciencia humana del mundo que existe independientemente de la consciencia. Este hecho básico de la relación de la consciencia con el ser vale también, naturalmente, para el reflejo artístico de la realidad” (Lukács, 1977, pág. 187), que deviene en términos de la obra de arte, el reflejo en la conciencia del artista del mundo en el que vive, que se ha convertido en su realidad. “La teoría del reflejo es el fundamento común de todas las formas de dominio teórico y práctico de la realidad por la consciencia humana. Es también el fundamento de la teoría del reflejo artístico de la realidad” (Lukács, 1977, pág. 187). Nuestros actos convertidos en consecuencias de la realidad son por consiguiente reflejos de esta que se derivan de nuestra propia consciencia. La teoría que Lukács cree posible articular con las artes, no se consolida independiente de otras afirmaciones teóricas provenientes del materialismo dialéctico, y por el contrario se asumen

como consecuencia de este, el conocimiento del mundo no puede ser independiente de su naturaleza material, por tanto el que sobreviene del arte tampoco lo es, sabemos por tanto que “la teoría correcta y general del reflejo ha nacido en el materialismo dialéctico, en las obras de Marx, Engels, Lenin y Stalin” (Lukács, 1977, pág. 187).

De manera que es necesario rastrear la construcción teórica de Lukács en la manera a partir de la cual el materialismo ha determinado la comprensión de la representación proveniente de la obra de arte, que en principio considera enfrentar al materialismo mecanicista en tanto supone que este solo aspira a la representación de las formas de la realidad y no a lo que subyace a la misma. Siguiendo a Lenin, sobre el materialismo mecanicista “su defecto principal consiste en la incapacidad de aplicar la dialéctica a la teoría de las imágenes, al proceso y al desarrollo del conocimiento” (Lukács, 1977, pág. 188). Por esta vía, determinar la tarea que se ha propuesto a la estética nos enfrenta con el problema del reflejo, pero sobre todo con la idea a partir de la cual el reflejo artístico de la realidad permite conocimiento objetivo del mundo. Con respecto a las imágenes, Lukács (1977) piensa que “todo conocimiento se basa en ellas; ellas son el fundamento, el punto de partida de todo conocimiento. Pero son solo el punto de partida... y no constituyen la totalidad del proceso del conocimiento” (pág. 188). De lo que se desprende la discusión a propósito de la realidad y de lo cercana que puede estar de las imágenes.

No siendo la estética el interés fundamental de materialismo dialéctico, la reflexión fuerte no se desarrollará sobre la realidad y su reflejo, sino sobre la realidad misma, que es sin duda lo que debe ser comprendido para luego ser transformado. “La teoría leniniana de la práctica revolucionaria se basa precisamente en el reconocimiento del hecho de que la realidad es siempre más rica y más complicada que la teoría mejor y más perfecta que se pueda construir sobre ella” (Lukács, 1977, pág. 191). En consecuencia, “el materialismo mecanicista, cuya fuerza consiste en

atenerse a la idea del reflejo de la realidad objetiva y mantenerla viva en la estética, muta en idealismo, como lo mostró convincentemente ya Engels, por su incapacidad de entender los problemas del movimiento, de la historia, etc.” (Lukács, 1977, pág. 193). Así se consolidan las dos estructuras más importantes para la comprensión del devenir de la estética de la segunda mitad del siglo XX, que acentúan la idea dualista de una estética cercana a la representación y otra al artista. Una que tiene que ver con el idealismo y que retoma la idea de artista como sujeto sensible, que comprende y construye el mundo a partir de su sensibilidad y desde sus propias emociones y otra que concibe al artista como elemento del aparato social que tiene por tarea representar la realidad.

Se instaura en tal sentido, como una estructura contraria a aquella que entiende la práctica del arte como aquella que privilegia al artista, “la teoría de la abstracción, es un punto culminante del vaciamiento subjetivista de la estética, es una teoría de la momificación subjetivista, de la decadencia subjetivista de las formas artísticas en el período del capitalismo en corrupción” (Lukács, 1977, pág. 198). Los juicios de Lukács se orientan a señalar la distancia entre el artista que prevalece en la subjetividad, que se determina por su ideal en el devenir del consumo capitalista y otro que debe por tanto asociarse a las formas de la realidad como reflejo de un mundo histórico que requiere de la representación como testimonio.

El arte no debe esconder nada, y nada debe quedar solo para el goce del artista. “De ello se sigue que toda obra de arte tiene que ofrecer una conexión redonda, completa en sí, y tal que su movimiento y su estructura sean inmediatamente evidentes. La necesidad de esa evidencia inmediata se manifiesta del modo más claro precisamente en la literatura.” (Lukács, 1977, pág. 198). Una apuesta que sin duda pone a la estética fuera de los intereses de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, no porque el arte tenga la intención de ocultar, sino más bien porque

una de sus condiciones es la no literalidad. Difícil conferir al arte un estatuto de claridad, en el sentido de la inmediata y precisa reducción de su sentido a una suerte de contenido que no debe ser siquiera interpretado por el espectador.

La técnica no debe constituirse en una ventaja para indicar en manera alguna el lugar especial del artista o de su subjetividad, Lukács quizá no es preciso cuando dice: “El hecho de que el arte tiene un aspecto técnico y de que esa técnica se tiene que aprender (aunque solo el auténtico artista es capaz de aprenderla) no tiene nada que ver con esta cuestión, con la supuesta identidad de técnica y forma” (Lukács, 1977, pág. 227). Sabemos que no es en el trabajo técnico que se resuelve la importancia o no de una obra. Resulta pues reduccionista que se entienda la técnica “en su verdadera dependencia respecto del problema objetivo del contenido y de la forma, su carácter necesariamente subjetivo es un momento necesario de la conexión dialéctica de conjunto de la estética” (Lukács, 1977, pág. 228), como aquello que permite la aproximación estética al arte o el desarrollo de sus criterios estéticos.

La alerta que lanza entonces Lukács desde el materialismo dialéctico, tiene que ver con la condición del artista, pero también con el desarrollo y uso del aparato técnico³³. De manera que se hace necesario advertir, por esta vía, que el artista que orienta su obra hacia la condición de sujeto, al pasar por el desarrollo técnico adiciona su obra al devenir histórico de la estética.

5.1.2.5. Estética de la incerteza.

³³ «Solo cuando la técnica se independiza, solo cuando se pone en el lugar de la forma como consecuencia de esta independización, se produce el peligro de subjetivización de los problemas de la estética, y ello en un doble sentido: en primer lugar, la técnica, concebida aislada, se separa de los problemas objetivos del arte, aparece como un instrumento independiente libremente dirigido por la subjetividad del artista, un instrumento con el cual es posible manejar cualquier material y dar forma con él a cualquier cosa. La independización de la técnica puede degenerar muy fácilmente en una ideología del virtuosismo formal subjetivista, del culto a la “perfección formal” externa, del esteticismo» (Lukács, 1977, pág. 228).

Con Adorno se renueva el aparato conceptual de la estética, el cuerpo de su teoría intenta responder a la pregunta sobre el arte. Ya famosa es la salvedad con la que comienza su tratado sobre estética: “Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. La pérdida de que no le fuera necesaria la reflexión o no causara problemas no ha sido compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible, a la que la reflexión debe enfrentarse” (Adorno, 2004, pág. 19). Es una advertencia doble; sobre la posibilidad misma del arte y sobre la importancia de la reflexión y su dificultad en consideración a lo que se enfrenta en términos del estallido de su práctica en la segunda mitad del siglo XX.

La idea según la cual la extraordinaria y vertiginosa práctica artística debe ser de alguna manera completada por una robusta estructura filosófica, que no es otra que la estética, demuestra la inmensa confianza que deposita Adorno en esta. “Para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar” (Adorno, 2004, pág. 422).

Para Adorno también comienza con los movimientos de vanguardia, que entiende como una aventura: “El mar de lo nunca sospechado, en el cual se adentraron los movimientos artísticos de 1910, no proporcionó la alegría prometida a la aventura” (Adorno, 2004, pág. 19). Aunque para él la continuación tiene en principio un carácter decepcionante, entiende que la vanguardia es una especie de cacofonía que consolida procesos y alternativas, al tiempo que vitorea cambios que algunas veces solo suceden en la intención.

No obstante, es claro que, como resultado de estas fuertes sacudidas, del anuncio de las múltiples intenciones y de advertir las inmensas posibilidades que tenía la práctica del arte, así como de ampliar el repertorio de herramientas y estrategias para la consolidación de la obra, el arte obtiene

algo que no había alcanzado de ningún modo: su autonomía. “La autonomía, que consiguió después de que se sacudiera de su función cultural y de sus epígonos, se nutre de la idea de humanidad” (Adorno, 2004, pág. 19). La que anuncia como la función cultural del arte tiene ver con el estatuto que había alcanzado por vía de la historia y de la estética, de un privilegiado lugar que se debatía por una parte entre la alta cultura y las esperanzas civilizatorias de la modernidad y por otra parte insistía en la dependencia de las grandes estructuras de poder, bien del Estado bien de la Iglesia, que determinaban su horizonte y condición. “Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes; en todas partes los artistas se alegraron menos del nuevo reino de libertad ganado, que de un presunto nuevo orden apenas estabilizado” (Adorno, 2004, pág. 19). Extremadamente positivista, los artistas anunciaron un tiempo nuevo, que apenas y alcanzaba a percibirse y que coincidía con la promesa de la transformación del arte. Es sobre los imperativos más radicales de novedad que se consolida la vanguardia, pero también es sobre estos que se propone Adorno desarrollar su estética.

La incertidumbre no obstante es mayor; se define en términos de la libertad que el artista demandaba, al interior de unas dinámicas sociales que se distanciaban y que dependían además de consideraciones que se mantenían a una distancia infranqueable del mundo del arte. “Pues la libertad absoluta en el arte, siempre aun algo particular, estaba en contradicción con el estado perenne de falta de libertad en la totalidad. En esta el lugar del arte se volvió incierto” (Adorno, 2004, pág. 19).

Luego de la vanguardia, aunque parezca un contrasentido, sería imposible aceptar la idea según la cual, la calidad de la producción artística estaba en el pasado; idea de la que se desprende que la noción de calidad estaba por elaborarse nuevamente y que las estrategias y herramientas del arte no dependían del tiempo pasado y, por tanto, podían estar por develarse nuevas. De manera que

Adorno, bajo el propósito de ajustar una definición de arte, va a comprometer no solo lo que se encuentra en la tradición historiográfica del arte, sino que dará cabida a la apuesta por lo posible que se elaboró en las primeras décadas del siglo pasado. “La definición de lo que es el arte siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, solo adquiriendo legitimidad por aquello que ha llegado a ser y, más aun, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser” (Adorno, 2004, pág. 21). De una manera importante el arte es también aquello que prospere como resultado de las invitaciones del pasado y su relectura. Sin embargo, la línea que ha consolidado Adorno, la dialéctica negativa, que enfrenta la tradición y sus posturas conservadoras con respecto de la relación entre tesis y antítesis; tomando distancia de los esquemas clásicos, como el hegeliano, reconciliador del diálogo entre opuestos, distinguiendo mejor aquello que se ha quedado al margen, que está inacabado o que no se pretende resolver. La estrategia para la aproximación al arte del siglo XX debe hacerse sin pretender una teoría totalizante y mucho menos cerrada que lo describa como algo acabado, en la que habría de localizar las condiciones a partir de las cuales algo deviene en una obra de arte. Idea que se aproxima en varios sentidos a la pregunta actual por el arte. Adorno (2004) defiende entonces que, “lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido; y solo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista. Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación” (Teoría estética, pág. 22). El arte no es solo su tradición y para comprenderlo se debe tomar distancia del gran relato de la historia y de la crítica, su comprensión depende de aproximarse de manera adecuada a las determinaciones que tomó para suspender la tradición. La estética, a diferencia de la práctica del arte, se instaure como otro espacio de conocimiento cuyas nociones y argumentos resultan de un proceso en el cual se elabora con aquello que ha

quedado visible de la producción, con lo que es el resultado de unas estrategias de decantación, lo que se dispone para el estudio no es solo la obra de arte sino lo que ha quedado de esta luego de, por ejemplo, sumar condiciones de contexto y restar condiciones de relación. “Hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un contenido sedimentado” (Adorno, 2004, pág. 25). Luego las capas que se seleccionen para el análisis determinarán los resultados de este, considerando que es posible que las obras se presenten de manera hermética al mundo y por tanto no logren una comunicación real. Considerando las entonces nuevas reglas de juego bajo las cuales una condición de la práctica del arte era justamente la idea de que el artista es un sujeto libre, de manera que no habría forma de comprender el resultado de su ejercicio más que en tanto obra libre. Esto asegura el criterio de libertad para artista y para obra. “La libertad de las obras de arte, de la que ellas se precian y sin la que no sería nada, es una astucia de su propia razón” (Adorno, 2004, pág. 27).

Sin embargo, esto no determina en manera alguna un estatuto estético; “Ninguna categoría, por única y escogida que sea, ni siquiera la categoría estética central de la ley formal, puede constituir la esencia del arte ni es suficiente para que se emitan juicios sobre sus obras” (Adorno, 2004, pág. 28). No solo no hay esenciales en el juicio estético, sino que tampoco sus estructuras podrán determinar las obras en ningún sentido; como si el juicio y argumento estético estuviera en condiciones de desplegarse de modo paralelo a la obra y al artista. Así también cuando Adorno (2004) insiste en que es preciso “demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte” (pág. 41). Reclama por que la noción de gusto incluso se dispense, la obra deriva en una estructura a partir de la cual se genera pensamiento. El placer o algo parecido sería solo posible en términos de la totalidad del ámbito estético más que para cada obra singular, no en tanto

particular a la obra de arte sino a los criterios que se deben desprender de la estética en un sentido más amplio.

Reconoce que el tiempo de la mercancía, que por otra parte es argumento de la continuación del discurso materialista histórico, que vincula a Adorno por una parte con el marxismo, pero también con la escuela de Fráncfort, que acentúa en una crítica de la sociedad capitalista, causa de la evidente restricción de las formas de pensamiento y acción. En consecuencia, el arte que deviene en mercancía acentúa las formas de acumulación, pero todo el otro, el que aparece como consecuencia de las estruendosas invitaciones de la ruptura moderna, decide en varios sentidos mantener una autonomía frente a las estructuras de intercambio, lo que lo distancia del gran aparato de la cooptación económica.

En un escenario circular, las fuerzas de la producción tenían por tarea satisfacer las demandas del consumo que crecía de manera exponencial, y a su vez el consumo creciente demandaba del aparato productivo la puesta en marcha de esfuerzos que lo mantenían al límite. El desbordante universo del consumo y la demanda generaba necesidades que surgían sin orden ni medida, pero al parecer en últimas eran capaces de regular el sistema de producción.

El mundo del arte no logró deslindarse de esta constante creación y satisfacción de necesidades. “En la medida en que el arte corresponde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable y su perfección haga olvidar que ha muerto.” (Adorno, 2004, pág. 48). Por tanto, como sabemos, en el sistema del arte las variables del intercambio, la acumulación y la riqueza se constituyeron en fundamentales para la consolidación de colecciones y para, a partir del arte, determinar y establecer valores simbólicos en la sociedad.

Adorno cree que los movimientos de vanguardia, si bien, insistían en una transformación del arte, desde la idea de transformar obra y autor, no lograron romper con la idea del arte como una fuerza productiva. “En ningún caso los ismos han maniatado las fuerzas productivas individuales, sino que las han incrementado, incluso por medio de la colaboración colectiva” (Adorno, 2004, pág. 57). La consolidación de grupos y colectivos pudieron acentuar de manera importante la idea de que la obra de arte es el resultado de fuerzas productivas, aunque estas tengan carácter grupal, aunque el carácter de los movimientos lo entienda frívolo y ligero, que se enreda y deviene ambiguo en su propia emancipación, “de ahí la sombra de mera veleidad sobre los odiados ismos” (Adorno, 2004, pág. 57), y de nuevo se señala la condición de ambigüedad en la lectura de los movimientos de vanguardia.

Por otra parte, el arte en sentido tradicional posee un alcance histórico muy significativo, se inspira en un tiempo de lo humano y se articula con el gran relato historicista del arte; los mecanismos de producción escapan a la noción de actualidad y se ocultan tras la idea del saber técnico, de la pericia del maestro, sobre la que levanta la condición de intemporalidad y una cierta idea de eternidad. Al devenir la obra en constancia de un tiempo preciso y por tanto de una forma de producción, que por demás intenta no solo la transformación del mundo del arte, sino la modificación de la sociedad y sus estructuras políticas y económicas se dispone para ser entendida como reproducción.

Aunque muchos de los embates fuertes parezcan destinados a los artistas, estos pueden más bien regular el papel que determinan en el sistema del arte y la noción de artista, como lo ha constatado la historia; pueden fortalecerse ambos tras sus intentos de disolución. De los movimientos de vanguardia emergieron con fuerza estos mismos, pero también los artistas, que algunas veces reclamaron el anonimato.

Con respecto a la relación entre el arte y la estética, Adorno (2004) afirma que “las normas estéticas, por más grande que pueda ser su fuerza histórica, quedan por detrás de la vida concreta de las obras de arte; sin embargo, participan en sus campos magnéticos” (pág. 76). De manera que, si bien marca una distancia entre obra de arte y discurso estético, se resiste a romper todo vínculo, aunque la idea de magnetismo resulta bastante confusa y difícil de precisar.

La condición estética de la producción no tiene un carácter subjetivo, de manera que el artista no responde en manera alguna por el sentido estético de su producción, por el contrario, se asume como aquel que articula su perspectiva con la de una comunidad de pensamiento, que resuelve su existencia de manera análoga a la de él. La condición estética de la producción del artista no está por tanto determinada por su subjetividad, sino más bien la comunidad que intenta instaurar. La experiencia estética no es el resultado de lo inmediato, que puede ser una experiencia sensible, por el contrario, requiere del deseo de comprensión y de la capacidad de concentrarse y articular su sentido.

La idea de un arte que intenta tomar distancia del arte mismo y que por ejemplo se ha propuesto dejar de ser arte, para cambiar su estatuto por el de una práctica diferente que ansía cambiar el mundo, no implica que su producción se pueda desligar de su condición estética; al parecer no por promover su interés por abandonar algunas condiciones del arte, este deja al mismo tiempo y por el mismo esfuerzo de ser estético. Luego debe, en el arte, haber algo que, aunque el resultado de su práctica se proponga distante del interés, por ejemplo, el de ser arte, sí permita que las obras tengan algo en su estatuto que haga que sea imposible marginarlas del campo artístico; es decir, que si bien puede ser que el artista y el resultado de su trabajo intenten por varias vías alejarse del escenario tradicional de la obra, hay sin embargo algo que la mantiene unida al levantamiento historiográfico y conceptual del arte.

No es posible que la obra de arte sea una construcción y nada más, es un espacio ocupado por la forma, sin duda, pero que además tiene un sentido a partir del cual puede ser comprendido. De manera que, es el objeto que se presenta, pero también los discursos que se articulan con este. El sentido estético es esta capacidad de cosificación y de interpretación. “En las obras de arte no hay nada literal, menos que nada sus palabras; el espíritu es su éter, lo que habla a través de ellas o, más rigurosamente, lo que las convierte en escritura” (Adorno, 2004, pág. 157). La obra entonces no significa, ni una sola cosa, ni tiene un sentido inscrito en su formalización, la obra de arte rebasa los lugares del objeto y del sentido único. Se dispone para la interpretación y hace posible una particular manera de comprender el mundo. Si bien el concepto de la obra no es equivalente a su espíritu: “El espíritu de las obras de arte no es concepto, pero mediante él las obras se vuelven conmensurables al concepto.” (Adorno, 2004, pág. 159). “El espíritu que se manifiesta estéticamente está atado a su lugar en el fenómeno, igual que los espíritus al lugar donde se presentan; Si el espíritu no aparece, las obras de arte no existen” (Adorno, 2004, pág. 158). La sola formalización no determina la obra, el espíritu es la condición del arte. De manera que la filosofía, y por esa vía la estética, es aún la estructura por medio de la cual la obra de arte va a develar su estatuto de verdad. Luego, en la obra misma no hay una condición de verdad, pero en la consolidación de la obra de arte como poseedora de espíritu, y en la articulación teórica que se pueda hacer de este se determina su lugar de verdad.

No hay por tanto equivalencia entre el objeto que se presenta y la interpretación que da cualquier observador, no hay en tal caso una manera justa y precisa de interpretar, que deba ser comprendida desde el objeto, y transite linealmente al concepto. No es una cuestión de significado. La verdad de la obra de arte solo puede ser develada por la estética, sostiene Adorno, algo en la obra de arte trasciende la representación y sus posibles traducciones literales del

mundo y se instaure como el sentido de la obra. Al parecer la verdad de la obra asoma en el cruce entre la interpretación estética y la cosificación de la presentación. “El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Este solo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifica a la estética” (Adorno, 2004, pág. 221). En consideración, si la estética comprende el contenido de verdad de la obra, la aproximación que no tiene carácter estético no alcanza estatuto de verdad, por tanto, la estética insiste por esta vía, en devenir la correcta interpretación de la obra de arte. De manera que hay arte, si queda contenido a ser develado desde de la interpretación. “Que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte” (Adorno, 2004, pág. 221), y el ejercicio interpretativo estaría tras el contenido de verdad del enunciado artístico, que sería único y se daría como comprendido, es decir, como lugar de conocimiento en tanto estuviera asegurado y acordado. No obstante, no se espera siguiendo la tradición estética, que el conocimiento que se deriva de la obra de arte tenga un carácter objetivo, no pueden aspirar a ser traducidas en conocimiento objetivo. Se convierte por tanto en algo fundamental, aquello que queda en la obra de arte por resolver, aquello que se resiste a hacerse discurso y a devenir objetivo. La obra de arte requiere dejar distancia entre el ejercicio hermenéutico que apunta a su comprensión y la estructura de la obra que se resiste a ser comprendida objetivamente y por tanto descifrada. “Las obras de arte no alcanzan lo que se ha querido objetivamente en ellas. La zona de indeterminación entre lo inalcanzable y lo realizado conforma su enigma. Las obras de arte tienen el contenido de verdad y no lo tienen” (Adorno, 2004, pág. 221). Sería errado pensar que la estética pretende descifrar la obra de arte en términos de una formalización que se pueda transcribir en un discurso. No le interesa resolver la obra de arte, sabe que el valor de su propósito

es justamente ser vacilante, no determinar; articular sentidos y horizontes de interpretación con aquello que es evidente en la forma y con lo que subyace en tanto referencia.

Adorno señala que: “El contenido no es soluble en la idea, sino que es una extrapolación de lo irresoluble” por tanto, “el contenido de verdad no coincide con la idea subjetiva” (Adorno, 2004, pág. 222). De manera que no es el sujeto quien devela la verdad de la obra de arte, no descubre en la obra el contenido de verdad que se esconde tras la forma. No quiere decir esto, que las obras de arte naveguen en un sinsentido y devengan incomprensibles, simplemente los criterios que se usan para su interpretación no corresponden necesariamente con las lógicas lineales del significado, que puede ser traducido. A las obras de arte les resulta cada vez más difícil organizarse como nexo de sentido (Adorno, 2004, pág. 258). No obstante es claro que habrá coherencia interna en las obras que no alcancen a consolidar un sentido fuera de estas. Si es posible articular la obra y constatar su sentido este deberá poder ser constatado también desde el exterior, es decir, en la interpretación. Como se advirtió antes, tampoco se trata de un asunto de pericia técnica, la obra en realidad no se define en lo esencial por las herramientas que usa o por las técnicas a las que acude. “Las fuerzas productivas técnicas no son nada para sí. Reciben su valor solo en la relación con su fin en la obra, finalmente con el contenido de verdad de lo poetizado, de lo compuesto, de lo pintado” (Adorno, 2004, pág. 358). Dada la dificultad de consolidar un discurso literal y objetivo, como resultado de la obra de arte, aguardar una utilidad práctica es aún más complicado; es difícil pensar que la obra de arte pueda, manteniendo su interés para el arte, devenir en una estrategia de comunicación política clara, ordenada y precisa. Si bien la obra de arte, como es evidente, no se agota en su relación con la tradición e historia del arte, por el contrario, cobra sentido e interés si está en capacidad de constituirse como lugar de pensamiento sobre la condición humana en sentido amplio. No adquiere interés por estar en el

sistema del arte sino justo porque desde el arte apunta al mundo. “Enfáticamente, el arte es conocimiento, pero no de objetos. Solo comprende una obra de arte quien la comprende como compleción de la verdad” (Adorno, 2004, pág. 422). La estética puede ser el dispositivo teórico que permita que desde el arte sea posible aproximarse a la verdad, no obstante, esto asume al mismo tiempo que la obra no puede develar la verdad autónomamente.

El agotamiento y las aporías que abrieron estas perspectivas estéticas, pusieron en entredicho la supuesta capacidad de la estética filosófica para penetrar de forma coherente y creíble, a través de su aparato crítico, el fenómeno del arte. “Fueron estos escollos (generados por una búsqueda de penetración conceptual plegada a un carácter de estructuración sistemática y a un estatus teórico propio desarrollado mediante refinadas combinaciones y categorizaciones lógicas e intuitivas) los que motivaron un cuestionamiento a la estética tradicional por parte de la filosofía neopositivista y analítica” (Ramírez Jaramillo, Tobón, & Zubiría Vanegas, 2016, pág. 114). De manera que no solo la hermenéutica y la fenomenología ocuparon algunos momentos estelares en el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, sino que los artistas mismos comenzaron a inspeccionar en los contenidos y referentes teóricos de sus obras, aunque en sentido estricto esto tampoco tuviera el interés de devenir en estética.

De manera que la renovada pregunta por el arte en términos de su definición será abordada por una estructura de la filosofía anglosajona, que se había ocupado de las preguntas por el pensamiento y el lenguaje. Así, una línea de la filosofía analítica estructura una importante reflexión sobre el arte, que debe ser presentada de manera independiente a la que articula la filosofía continental en relación a las continuaciones de la estética tradicional que se advierte claramente insuficiente.

En tierras difíciles, muy al sur de Chile en la costa, un artista luego de haber construido dos varas largas sujeta de estas un violín y un arco; las varas, las clava al suelo y el instrumento y su arco quedan dispuestos a ser movidos por el viento.

La obra se llama: **Solo de violín**. De **Mario Opazo**.

Se puede ver en: <https://vimeo.com/37178000>

En los años 70, algunos hombres del Sur del continente (Chile y Argentina) fueron desterrados a las islas del fin del mundo, nunca regresaron, allí el paisaje tiene nombres tristes: Golfo de Penas, Bahía Última Esperanza, Isla del Muerto, Península de la Desilusión. El viento joven y fuerte busca a los desaparecidos con furia, a veces grita sus nombres y los escribe en el aire de Bahía Inútil, dice el artista.

5.1.3. Tres. Las ideas: Obra, autor y arte.

5.1.3.1. Obra

Si bien la transformación de la noción de arte ha sido no solo importante, sino sugestiva, algunas veces menos misteriosa que otras, el vínculo entre obra, artista y arte ha devenido un espacio insistente para la reflexión sobre el arte, desde la modernidad misma. En consideración y en tanto evidencia de su transformación aparece en algunos estudios de carácter historiográfico, pero también en el desprevenido acontecer de los eventos artísticos, recurrentes interrogantes sobre la pregunta por la noción de obra de arte y por tanto de su estatuto.

No es una idea nueva; sobre ella se discute hace siglos, ha sido objeto de pensamiento desde distintos puntos de vista. Arriesgado resulta pretender que la historia del arte se ha levantado únicamente sobre la noción de arte, en vez de pensar que se consolida a partir de ideas que se han

apuntalado sobre la obra de arte, no es muy claro que la historia sea la consecuencia de ideas de arte, sino de esas ideas transformadas en obra. “Las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo” (Adorno, 2004, p. 10). De manera que el arte no es otra cosa que el universo particular creado por las obras de arte.

La obra que tuvo, por lo menos en Occidente y durante al menos los últimos quinientos años, las mismas características y determinantes formales (o bien el arte eran las pinturas en formato de cuadro con soporte en tela o madera, o la escultura en los materiales tradicionales piedra, madera o metal) de manera que sería justo decir que la obra de arte que mantuvo unas condiciones estables de formalización, comenzó a sufrir transformaciones mayores sobre todo luego de la consolidación del movimiento impresionista, de la aparición y desarrollo de las vanguardias, pero en particular con la posterior consolidación de la obra sujeta a las múltiples estrategias y posibilidades que resultaban de los conceptualismos.

En el mundo actual esta transformación insiste en lo que se ha dado en llamar la desmaterialización de la obra de arte; «Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o “desmaterializada”» (Lippard L. R., 2004, pág. 8), en referencia al ejemplo paradigmático de la transformación en la noción de obra que emerge en la segunda mitad del siglo XX, como resultado de las invitaciones de las vanguardias, pero también del agotamiento que evidenciaba la pintura, en un mundo que se había convencido de la importancia del arte, de su capacidad rupturista y del entusiasmo por el cambio y la experimentación.

“El fervor *anti-establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o alternativo) que no

podiera comprarse o venderse” (Lippard L. R., 2004, pág. 17), de manera que además surgió de forma espontánea la idea de evitar la construcción de obras para llenar los espacios del arte; el acuerdo tácito era que no se debían producir cosas que abastecieran primero los espacios y luego los mercados.

La obra de arte, en términos de su propia formalización y en el sentido tradicional, ya no era pues, una preocupación para estos artistas. Ni formatos, ni materiales, mucho menos nociones fuertes como representación y demás tenían sentido alguno para este momento, salvo aquel de querer justamente tomar de estos la mayor distancia posible. Ni los espacios ni las obras eran referente para lo que estaba sucediendo y lo que estaba por suceder. “Para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física” (Lippard L. R., 2004, pág. 19). Algunas veces no se reemplazó por nada y simplemente lo que se dejó a consideración del espectador fue un rastro o algo que quedó olvidado, o que no tenía siquiera relación con lo que se ponía a discusión; otras, lo que se presentó fue el vacío³⁴.

La idea germinal de la transformación del arte, por vía de la transformación de la obra, al parecer conducía a los artistas por el camino deseado. Con un arte-idea, desmercantilizado, algunos de nosotros, dice Lippard (2004), pensábamos que teníamos en nuestras manos el arma que transformaría el mundo del arte en una institución democrática. Desde la apuesta política por la transformación del arte, un nuevo estatuto de obra asomaba e intentaba consolidarse.

³⁴ En palabras del artista Robert Barry, en 1968: “Hay algo sobre el vacío y la vacuidad que me interesa mucho. Creo que no puedo eliminarlo de mi sistema. El simple vacío. La nada me parece lo más potente del mundo” (Lippard L. R., 2004, pág. 25).

La desmaterialización fue cobrando fuerza hasta consolidarse como una de las estrategias y herramientas de la producción de obras de arte³⁵. No hay por tanto criterios formales o materiales que nos permitan ajustar lo que es una obra de arte; por el contrario, la forma, que ya no se enlaza directamente con la valoración y posterior comprensión que se pueda hacer de la obra, deviene tan solo en una pista o bien para determinar algunos códigos o bien para insinuar las consideraciones que la obra ha de asumir.

Por otra parte, el asunto de que sea difícil ser sorprendido por una obra en los espacios del arte, tiene que ver también con que la noción de obra se ha transformado de tal manera en el último siglo, que es complicado aceptar que “algo” ya no lo sea. Es decir, tal es la disparidad de cosas que aceptaríamos como obras de arte hoy día, que es bien posible que en algún momento cualquier cosa que esté en nuestro entorno alcance el estatuto de obra.

Performances, happenings, evironments, ensamblajes y demás, solo por mencionar algunas, dan cuenta de la pluralidad de las formas que puede tomar la obra. Desde los primeros *performances* de Hugo Ball en el *Cabaret Voltaire*, disfrazado y entonando poesías, hasta cualquiera de los objetos dada y postdada, la iconográfica *Sinfonía del silencio* de John Cage³⁶, la mayoría de las obras de los mega eventos del arte o casi cualquier obra seleccionada al azar de los últimos cien años; hablar de tipología e intentar una respuesta a la pregunta por la obra de arte parece que no

³⁵ “En 1969 organicé una exposición en la galería Paula Cooper, a beneficio de la Art Workers Coalition, en la que los síntomas de la desmaterialización habían avanzado bastante: una habitación (aparentemente) vacía, contenía air currents (corrientes de aire), una obra de Haacke consistente en un pequeño abanico; la obra invisible Magnetic Field (campo magnético), de Barry; Minute Pit In The Wall From One Air-rifle Shot (Pequeño agujero en la pared procedente de un disparo de carabina de aire comprimido), de Weiner; “la comunicación oral”, de Wilson; un “secreto” de Kaltembach; un pequeño punto de luz pintado en la pared, de Richard Artschwager; las “sombras existentes” de Huot y una frágil obra de cable en el suelo de André.” (Lippard L. R., 2004, pág. 26).

³⁶ “Cage no solo tuvo tiempo de componer 4:33 y estrechar su amistad con Rauschenberg, también montó su *Theatre Piece N°1*, un experimento artístico que pasaría a la historia como el primer happening” (Granés, 2012, p. 111).

solo no es una tarea sencilla, sino que tal vez no tenga mucho interés. No obstante, obra puede ser cualquier cosa, justo porque la “cosa” no es la obra.

5.1.3.2. Autor

El autor se consolidó merced a la historia y la teoría del arte, como una especie de ser humano dotado no solo de una particular sensibilidad, sino de una pericia y saber que le permitían hacer de una manera diferente a la de los demás mortales. Sabemos que la historia del arte está llena de genios y su propio relato se puede hacer uniendo la vida de unos artistas con otros.

La idea según la cual los artistas de la historia del arte, que además son de quienes los museos han sabido guardar y proteger sus obras, son elevados espíritus que no en pocas ocasiones fueron puestos a niveles divinos, se preservó y alimentó justo desde que se empezó a escribir sobre arte. Vasari, por ejemplo, decía: “Y era que todo el saber y el poder de la gracia se hallaban en su naturaleza ejercitada por el estudio y el arte, que en Miguel Ángel daba a diario frutos más divinos que humanos... (Vasari, 2007, pág. 11). Poca distancia quedaba pues entre artista y divinidad.

Así mismo, en el mundo occidental la idea de artista se asoció, como sabemos, a la de genio, sobre la que además se haría especial énfasis en el Romanticismo. El genio, dice F. Schelling, se distingue de todo lo que es simple talento porque este solo tiene una necesidad meramente empírica, que a su vez es casualidad, mientras que el genio tiene necesidad absoluta. Toda auténtica obra de arte es absolutamente necesaria; una obra de arte que podría ser o no ser no merece este nombre (Schelling, 1999, p. 140). No había duda de que el artista era considerado un ser privilegiado, que tenía entre sus virtudes ser sensible al mundo y estaba en capacidad de

traducirlo en obras de arte, que se constituyan en pruebas de las superiores capacidades del espíritu humano³⁷.

Posteriormente, el realismo que en reacción a la primacía de las emociones conduce su búsqueda de la verdad a la vida cotidiana y en consecuencia a los conflictos de la vida austera de sociedades inequitativas, hace que comience a circular la idea del artista como un ser incomprendido y marginal. De manera que, una combinación de acentos sobre la idea de artista llegaría a la discusión del siglo XX, que por su parte trataría también de elaborar su propia noción de artista, ahora como autor.

Así entonces, la reflexión que se ha adelantado a propósito de la idea de autor ha logrado permear un número importante de estructuras de descripción e interpretación del arte, dialogando de manera estrecha con la tradición pero al mismo tiempo alimentando lugares muy particulares con los cuales se reconoce el artista actual y que se diferencian radicalmente por una parte, de posturas tradicionales vinculadas con nociones de marginalidad y de genialidad, y por otra, logran desprender la factura y construcción de la obra de la idea de autor, a quien queda el lugar de detentor de la idea o de director del proyecto que es la obra, si bien la idea misma de autor parece no interesar al artista actual, la noción es sin duda uno de los referentes para la producción artística, convertido en uno de los conceptos fuertes en torno al cual se articula la producción de sentido en el arte.

La idea marxista de autor de Benjamin, de la que se ha hablado de manera más que reiterativa en el siglo XX (Benjamin, 2004), inicia la que sería la discusión sobre el tema para el mundo actual;

³⁷ “Este concepto eterno del hombre en Dios como causa inmediata de sus producciones es lo que se llama genio, el numen, diríamos, lo divino que habita en el hombre. Es, en cierto modo, una parte de la absolutidad de Dios. Por eso, todo artista no puede producir más que lo que está ligado al concepto eterno de su propia esencia en Dios” (Schelling, 1999, p. 139).

según esta, el autor es el artista, que está determinado por su condición de productor y esta condición a su vez debe ponerlo al servicio del proletariado. El artista en consecuencia es un sujeto anónimo que debe poner su práctica en favor de estructuras políticas para la transformación social; lejos del arte queda esta discusión. La ausencia del artista se da en términos de la utilidad que debe tener el arte para la sociedad.

Por otra parte, en algunos movimientos de vanguardia asomaría una suerte de negación de la idea de autor. Por otra vía, *Rrose Sélavy*, *alter ego* de Marcel Duchamp³⁸, ilustra el deseo del arte de vanguardia por ironizar con el arte y la vida; la figura del artista es desplazada y se oculta tras un personaje que el artista recrea y que a su vez lo sustituye. No enfrenta en realidad la idea de negar al autor, sino más bien, es el autor que ha colonizado el espacio performativo de su propia figura y lo ha puesto al servicio de su obra que, sabemos bien, ya no se diferencia tan fácilmente de su propia vida.

En una actualización de la noción de autor y con la intención de renovar la pregunta por el mismo, Jean Baudrillard hace énfasis en que la idea de autor permite la transformación de la obra de arte en mercancía y vuelve a la relación entre autor, firma y original; nociones que como sabemos han hecho precisiones importantes sobre el estatuto y condición del arte. Baudrillard sostiene que la firma cambia el estatuto de la obra de arte, en la medida en que la convierte en un objeto cultural, a partir de que la firma no permite ya solo ver la obra sino reconocerla y evaluarla en un sistema de signos, que por una parte la diferencian como un modelo, y por la otra la integran con las obras del pintor. Es cierto que la obra adquiere un valor que la diferencia, que

³⁸ “Es célebre la foto de Man Ray: *Duchamp como Rrose Sélavy*, hacia 1920.” (Mink, 1996, pág. 70).

puede ser entendido como un sentido que permite su identificación y a partir de esta hace posible una singular circulación.

Aquello que resulta más interesante es que el problema de la firma remite vía legitimidad de la obra, justamente a lo ilegítimo, a lo inauténtico, a lo que ya no puede ser considerado como arte, en la medida en que es precisamente la firma lo que legitima; la ausencia de esta vuelve a los objetos ilegítimos, además de que el lugar de los objetos legítimos, a partir de lo anterior, es el arte y en consecuencia todos los otros, los objetos del mundo son ilegítimos y peor, no son objetos culturales. Grueso problema. En consecuencia, la obra de arte de la que habla Baudrillard es un objeto que al firmarse se hace auténtico, y una vez reclamada para sí su autenticidad no es susceptible de ser amenazada, no puede ser amenazada ni siquiera por algo idéntico, las copias jamás serán el original, nada puede modificar este orden. Célebre es en este sentido la reflexión de Arthur Danto a propósito de la Caja Brillo³⁹. Bien sea que las obras se firmen o no, las prácticas contemporáneas del arte necesitan de la originalidad y de la autenticidad y estas dos solo pueden entregarse (hacerse) a partir de un autor o de un archivo.⁴⁰ No es ya necesario considerar la imagen del artista individual, como no es necesario tampoco considerar solamente su firma; la validación como obra solo obliga que a alguien se pueda hacer la referencia de autor,

³⁹ Ver: *La estética de la caja Brillo*. En: Arthur Danto. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona 2005. La teoría es la obra y por esto la caja ya incluye una teoría o sino sería una simple caja de brillo.

⁴⁰ Ver: Groys, Boris. *Bajo sospecha*. Pretextos, 2008 Madrid. “En el archivo se coleccionan y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas para una determinada cultura; todas las demás cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, quedan fuera del archivo, en el espacio profano. Sin embargo, los archivos culturales cambian constantemente: una parte del espacio profano se incorpora a ellos, mientras que otra parte de las existencias del archivo se desecha como algo que ha dejado de ser relevante.” (Groys, 2008, pág. 11)

se hace necesario entonces considerar otras maneras de firmar⁴¹. La singularidad ya no es asunto de un creador, como el artífice solitario de la obra de arte; la singularidad es fundamento de la obra y del autor.

“Las obras ya no se añaden para restituir con su contigüidad el modelo en su semejanza (el mundo y su orden), solo pueden sucederse para remitir entonces con su diferencia y su discontinuidad en el tiempo a otro modelo, el sujeto creador mismo, en su desemejanza y su ausencia repetida” (Baudrillard, 2005, p. 110), para anunciar no solamente que estamos en el tiempo y no en el espacio, tiempo de la continuidad y no espacio de la representación, sino también en la diferencia y no en la semejanza; la obra ya no quiere restituir al mundo, no quiere reconstruir sus fragmentos y tampoco parecerse a él, quiere inventar un mundo nuevo de apariencias y de relaciones. Ese mundo se constituye ya no solamente a partir de lo representado, la referencia, el mundo fuera de la obra, sino también, y de manera urgente y prioritaria a partir de quien lo compone, el sujeto, el artista, que significa la obra y que la funda como objeto del mundo con su firma.

El arte en lo vertiginoso y eufórico de las vanguardias quiso hacer estallar por varios caminos la idea de autor y que con el estallido detonara también el principio de autenticidad, pero lo logra solo en los cortos años de existencia y cohesión de los movimientos. A las múltiples propuestas que pretendieron en sus principios antiestéticos transformar obra y autor, la historia, el universo y el medio del arte les entregaron las salas de los museos y las referencias en la academia y en la historia misma. Esos movimientos, contrario a las vigorosas inquietudes de sus creadores,

⁴¹ Es posible que una vez ampliada la idea y referencia de la *firma* que propone Baudrillard a *maneras de firmar*, como estrategias para la consolidación de la obra de arte, lo que se llamó el *estilo* se convierta en el recurso de autoría y autoridad, que permite hablar como sinónimo de la manera de construir respecto a la manera de instituir.

tampoco se hicieron anónimos. La paradoja está en que su nihilismo y anarquía afirmó la idea de aquello que querían destruir, la idea de obra de arte y su potencia señaló el original, la obra y el artista, aún sin la necesidad de la firma. Se hizo evidente que el arte podría permitir, solo si aquello que permitía tenía un autor.

A la escena volvió el artista que convertido en fetiche devenía más importante que la obra misma. Para la segunda mitad del siglo XX fue evidente que una parte importante del arte se consolidaba tomando distancia de las propuestas artísticas y concentrando su interés en la figura misma del artista quien en algunos casos reemplazó la obra y consolidó en tanto obra su vida y acciones.

Hal Foster, presenta la idea del *artista como etnógrafo* en una reelaboración del artículo de Benjamin y consecuente con el interés del arte por entrar a los espacios de la vida cotidiana de las comunidades y por incidir realmente en las transformaciones de las formas de habitar de los grupos humanos y sobre todo de aquellos que han mencionado dificultades en la relación con su contexto o con las amplias dinámicas de segregación del mundo globalizado, vinculando las estrategias e intereses de los conceptualismos de hacer y documentar la obra de manera alternativa usando nociones como el archivo o el trabajo de campo. Intenta recoger justamente este tipo de producción de la obra de arte y otro lugar para el artista. «Por el contrario, en mi opinión, en el arte avanzado de izquierdas ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del “autor como productor”: el artista como etnógrafo» (Foster, 2000, p. 177). En este nuevo paradigma el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad.

Sin embargo, no vale la pena intentar tipologías o descripciones que adviertan sobre rasgos comunes o compartidos por los autores/artistas, no hay en definitiva una unidad o acuerdo en lo

que sería un autor. El artista recoge para nuestros días, tanto de la tradición del misticismo de la figura de Joseph Beuys (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986)⁴², como de lo espectacular de Yves Klein (Niza, 1928 - París, 1962) y compañía, pero no parece interesarse por determinar cuál es el lugar que debe ocupar en el campo del arte.

También hacen parte del decorado artistas de la banalidad como Jeff Koons (York, 1955), que siguiendo la línea de quienes involucran su propio cuerpo y figura en sus obras, propone al inicio de los noventa una serie de obras, ciertamente exiguas, en las que él es la figura central⁴³. Una línea próspera, pero sin interés que se acentúa de mejor manera, por ejemplo, con Alexander Melamid (Moscú 1945) y Vitaly Komar (Moscú, 1943)⁴⁴ con una importante reflexión sobre el artista y su función social. O Tracy Emin (Croydon, 1963), “que entró como académica a la Royal Academy of Arts, con lo cual quedó en evidencia que hoy, en la sociedad contemporánea, revelarse, generar escándalo, desafiar las normas y los tabúes no es una actividad radical con la que un artista se expone a la marginación, la incompreensión y al desprecio de la burguesía, sino la manera más expedita de convertirse en parte del *establishment*” (Granés, 2012, p. 373). Difícil alcanzar mínimos acuerdos sobre la idea de autor. Elemental por tanto insistir en que hay más semejanzas, de las que quisiéramos creer, entre el autor contemporáneo y Pierre Menard.

5.1.3.3.Arte

⁴² “Il est une quatrième dimension de la sculpture, celle où les attitudes deviennent forme, et les comportements contenus: profondément Beuys n’est préoccupé que de cet inmatériau” (Borer, 2001, pág. 27). Traducción libre: “Es una cuarta dimensión de la escultura, esa donde las actitudes devienen forma, y los comportamientos contenidos: Beuys solo se preocupó profundamente de esa inmaterialidad”.

⁴³ Ver: *Autorretrato*, de 1991. Escultura en mármol 95,3 x 52,1 x 36,8 cm. (Cosulich Canarutto, 2007, pág. 62).

⁴⁴ Ver: <http://komarandmelamid.org/>

De manera que, las nociones fuertes para comprender la práctica del arte, como autor y obra, se reelaboran constantemente y se actualizan en tanto discusiones. La idea según la cual en el arte actual se renueva constantemente un juego de fuerzas que comprende las nociones tradicionales del arte, sugiere que la estética encara, de manera regular, nuevas preguntas y el artista, la obra y el contexto se disponen de manera diversa y dispar para asegurar un lugar estable al arte de este tiempo; que lo diferencie de órdenes, dinámicas y estructuras de la modernidad y que a su vez, las mencionadas evaluaciones, apuesten por constituirse en indicios para su comprensión e interpretación, o bien, alerten sobre una idea de arte que es difícil de enunciar.

Persistente resulta pues, la idea de que es justamente la noción de conflicto, una de las que corresponde a la esfera de discusión sobre el arte. Por tanto, ha hecho carrera la idea según la cual la idea de crisis deviene sinónimo de la práctica del arte. Que además se acentúa con la exigencia sobre la novedad a las obras y la independencia a los artistas.

Por otra parte, se aceptó casi de manera general, que el arte en términos del relato y la construcción historiográfica avanzaba a partir de crisis, rupturas y discontinuidades; generando movimientos en los que se triunfaban sobre los anteriores y se instauraba un nuevo orden que presentaba ventajas o corregía y reformaba. Por tanto, no era extraño hablar de descubrimientos en arte. El ejemplo paradigmático es la perspectiva⁴⁵.

La hipótesis sobre la comprensión de la idea de arte actual justamente puede ser entonces el resultado de profundizar en las controversias, polémicas y debates que se suscitan en su interior y en el contexto de sus intervenciones; en tal sentido la comprensión de unas y otros procurará, sin duda, un espacio más estable para la valoración del arte actual y sus nociones fundamentales, al

⁴⁵ “Esta construcción geométrica “correcta”, descubierta en el Renacimiento y, más tarde, perfeccionada y simplificada técnicamente, que en sus premisas y fines permaneció inalterada...” (Panofsky, 2008, pág. 11).

menos en el sentido más cercano a una conversación abierta que a una definición. “¿La historia del arte Occidental no está jalonada por disputas incesantes y querellas recurrentes en las que las heridas mal cerradas influyen sobre nuestra percepción y sobre nuestra comprensión de las formas de creación actuales?” (Jimenez, 2005, p. 15).

Es quizá en razón a las reiteradas veces que se pone en marcha la reflexión sobre las nociones de autor obra y arte, que se levantan los argumentos y estructuras nuevos que permiten volver a articular el pensamiento sobre el arte. En el mundo actual, conocido el territorio en discusión a propósito de las nociones mencionadas y otras, el arte mantiene activo y vital su lugar de pensamiento sobre el mundo.

Los enunciados más sugerentes comprometen el discurso de la historia del arte, el de la filosofía, además de uno con un carácter marcadamente sociológico que hace posible la comprensión de la idea de arte actual, como un próspero lugar de discusión sobre lo que en términos de Bourdieu podríamos llamar el “campo del arte”⁴⁶, más precisamente: “un campo de producción de bienes culturales” (Bourdieu, 2000, p. 115) que asume que el arte es el escenario de un cruce de múltiples discursos y prácticas, que tiene además unos códigos, unas reglas y una comunidad que se ordenan a partir de unos criterios que se pueden determinar.

Por tanto, el arte ha tomado distancia de aquellos lugares que intentaban asegurar sus condiciones y prácticas, evitando las grandes estructuras teóricas. La crisis del arte es una crisis del discurso y es tarea de la estética y de la filosofía solucionar ese quiebre (Jimenez, 2005). El arte no intenta,

⁴⁶ Los campos se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios, y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes (que en parte están determinadas por las posiciones)...Un campo, así sea el campo científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego (*enjeux*) e intereses específicos...La estructura de un campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o de las instituciones implicadas en la lucha... (Bourdieu, 2000, pp. 112-119).

en consideración, ser definido por las estructuras tradicionales del pensamiento sobre el arte; se ha propuesto, o bien el mismo devenir en discurso, o bien, expandir su práctica de manera que también los discursos se amplíen.

La idea parece ser que, si el arte necesita de definiciones en el mundo actual, estas deben actualizarse constantemente, de manera tan vertiginosa que sería posible pensar que cada obra requeriría su propia definición de arte. Volviendo a Danto; “la cuestión principal que hizo de la Caja de Brillo algo tan excitante para mí fue, en cualquier caso, por qué eran obras de arte, cuándo los paquetes de brillo a los que se parecían tantísimo eran simples paquetes de estropajos de la marca Brillo. Esto sólo podía ser contestado proponiendo la definición de arte que la Caja Brillo hizo urgente” (Danto A. , 2005, pág. 29).

En el mismo sentido, si al enfrentarnos a una obra de arte nos enfrentamos al arte mismo, quizá deban aceptarse no solo tantas definiciones de arte como obras, sino tan pocas como seamos, en tanto espectadores, capaces de observar con juicio.

El Atrato es un río, una carretera que cruza el bosque del Chocó en Colombia, y en este contexto, una de las principales arterias del conflicto armado en este país. Este trabajo es el resultado de una acción que el artista realizó en esta zona con un grupo de residentes locales de origen

afrocolombiano. Apoyado por un equipo de investigación (antropólogos, etnomusicólogos y músicos), sugirió a algunos habitantes realizar una acción en varias etapas: en un primer momento recuperar una de sus antiguas costumbres, perdidas hoy, consistentes en golpear la superficie del río de una manera particular, con el fin de producir un sonido de bajo que podría resonar en relativamente largas distancias. Luego, con la ayuda de maestros de percusión del pueblo, trabajaron con este sonido, para reproducir, inspirado en ritmos locales, algo de música. Para concluir, el artista incitó a hacer con esta nueva técnica, una composición que pudiera hacer la analogía con los sonidos de las explosiones, los golpes de estallido y los impactos de balas que a menudo se escuchan en el río, expresando (al hacerlo) la experiencia de la "violencia acostumbrada" del conflicto armado.

La obra de llama: **Atrato**. De **Marcos Ávila Forero**.

Este proyecto sirvió posteriormente como experimento piloto en un programa de recuperación del patrimonio liderado por el gobierno y organizaciones locales independientes. Trabajó en el sitio: Corporalotéca (Programa de investigación en antropología y etnomusicología de la Universidad Tecnológica del Chocó), ICEMA (Institución Comunitaria Etnoeducativa del Medio Atrato), Secretaria de Educación Departamental Chocó. Han participado: familia Paneso, familia Cuesta Arriba, familia Cuesta Torres, familia Rentería, familia Perea Borges, familia Cuesta Romana. Dirección: Marcos Ávila Forero. Imagen: María Melissa Vargas Ojeda, Daniel Ávila Forero, Marcos Ávila Forero. Edición: Marcos Ávila Forero. Gracias a: Faustina CUESTA ROMANA "Doña Meya", su familia e hijo, Francisco ASPRILLA CUESTA, al equipo de misionarios cristianos de Quibdó, al sacerdote Marcial, a Eliana María FIGUEROA y a "Beto". Atrato 2014. Vídeo HD, 16/9, color, sonido, 13'52 ", edición 3 de 5 + 2 AP, versión en inglés y francés. Centro de Colección Nacional de Artes Plásticas - Fondo Nacional de Arte Contemporáneo (Francia) Colección privada. Atrato récit 2014. Vídeo HD, 16/9, blanco y negro, mudo, 5'32 ", edición 3 de 5 + 2 AP, versión francesa.

La obra se puede ver en: http://www.galeriedohyanglee.com/artistes/marcos-avila-forero/oeuvres/marcos_avila_forero_oeuvres_en.pdf

5.1.4. Cuatro. La idea de arte posmoderno

Sobre la posmodernidad se escribió se argumentó y se discutió de forma importante, sobre todo, al fin del siglo pasado. No solo, vale la pena recordar, que era el tema por excelencia de la discusión y la reflexión académica en filosofía, sino que había, como es sabido, asaltado las

ciencias humanas y el arte. La posmodernidad se había instaurado como el concepto que habría que descifrar para comprender el pensamiento del siglo que se agotaba.

5.1.4.1. Posmodernidad premoderna.

Si bien el término posmodernismo había campeado, durante varias décadas, por la literatura; luego del uso que por primera vez hiciera de este Federico de Onís en los años treinta del siglo XX, solo fue hasta 1972, “cuando apareció en Binghamton, la revista *Bounday 2*, subtitulada revista de literatura posmoderna y cultura” (Anderson, 2000, p. 25)⁴⁷. Al arte pasó gracias a un texto crítico de Ihab Hassan, que mencionaba los nombres de John Cage, Robert Rauschenberg y Buckminster Fuller, asociados al Black Mountain College⁴⁸ (Anderson, 2000).

La característica primordial de lo posmoderno parecía ser que tomaba distancia de las estructuras y narrativas de la modernidad, representada en los movimientos de vanguardia y proponía basado en la novedad de las prácticas una lectura teórica sobre una modernidad rebasada. “Como forma de cambio literario, la posmodernidad se podría distinguir tanto de las vanguardias anteriores (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) como de la modernidad. Ni olímpico y desinteresado como ésta ni bohemio y rebelde como aquellas, lo posmoderno sugiere otra clase distinta de arreglo entre el arte y la sociedad” (Anderson, 2000, p. 30). No aparecía, por tanto, como un movimiento que interesado en el arte tuviera por objeto la transformación de la sociedad, era más bien, un orden de pensamiento sobre la sociedad, que empezaba a articularse

⁴⁷ “Charles Olson habló, en una carta a su amigo y también poeta Robert Creeley, de regreso de Yucatán en el verano de 1951, de un “mundo post-moderno” que estaba más allá de la edad imperial de los descubrimientos y de la Revolución Industrial. “La primera mitad del siglo XX -escribió poco después- ha sido la estación de clasificación en la cual la modernidad se convirtió en lo que tenemos ahora, la post-modernidad o el post-Occidente” (Anderson, 2000, pág. 14).

⁴⁸ Ver: <http://www.blackmountaincollege.org/>

con algunas ideas, posturas y prácticas del arte. Por supuesto también un regreso a revisar aquello que había sido la modernidad.

Bien conocido es que el término se estabilizó en la arquitectura a finales de los setenta, como consecuencia de *Aprendiendo de las Vegas*⁴⁹, que por demás no solo acercó el discurso de la posmodernidad a la arquitectura, sino que generó en la misma un importante periodo de producción que posteriormente se historiografió como posmoderno⁵⁰. Los vínculos entre la arquitectura y la posterior consolidación del discurso teórico en el arte coinciden en el minimalismo como un momento fundamental para la emergencia de la posmodernidad. “Parece obvio que se puedan establecer relaciones formales entre las esculturas minimalistas de los años sesenta y algunos edificios y propuestas arquitectónicas de principios de la posmodernidad” (Maderuelo, 2008, p. 133); no obstante, la arquitectura sería en principio posmoderna.

“La primera obra filosófica que adoptó la noción fue *La condición posmoderna*, de Jean-François Lyotard, publicada en París en 1979. Lyotard había tomado el término directamente de Hassan. Tres años antes había intervenido en Milwaukee durante un simposio organizado por Hassan sobre lo posmoderno en las artes performativas” (Anderson, 2000, p. 37). Este estudio, dice Lyotard en la introducción del texto, tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición “posmoderna”. “El término está en uso en el continente americano, en pluma de sociólogos y críticos. Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de

⁴⁹ Publicado en 1972. La primera parte amplía los resultados del seminario organizado en 1968 en la Universidad de Yale. Ver: [Denise Scott Brown, Robert Venturi, Steven Izenour](#), *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona 2015. Gustavo Gili.

⁵⁰ Entre los que sobresalen: Aldo Rossi, Ricardo Bofill, Michael Graves y Frank Gehry, entre otros.

las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos” (Lyotard, 1987, p. 9). De manera que, en ningún sentido es una tarea menor la que se formula: el estado del conocimiento, para la sociedad (desarrollada) del fin del siglo pasado.

Para Lyotard, la condición posmoderna era una forma de estructurar pensamiento e interpretar la sociedad que respondía a unas formas particulares de producción y consumo y por tanto levantaba de manera diferente sus estructuras comunicativas y consolidaba también sus lenguajes y sus discursos de otra forma. Para Lyotard, dice Perry Anderson (2000), “la llegada de la posmodernidad estaba vinculada al surgimiento de una sociedad posindustrial, teorizada por Daniel Bell y Alain Touraine, en la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba a los Estados nacionales, pero al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales” (pág. 38). Por tanto, continúa con uno de los elementos más importantes de la transformación, la característica del mundo del capital estaba determinada ya no por la producción de bienes y servicios de manera tradicional, sino por el conocimiento, como determinante de los lenguajes, de los procesos y de los intercambios. Ya no es el mundo de la producción industrial y sus maneras de ordenar las nociones de riqueza, capital y acumulación, en tanto vectores del mundo social, sino la idea de conocimiento como instancia particular de la transformación de los medios de producción.

Se enmarcó la reflexión en torno a la modernidad, con la aspiración de localizar sus características y términos fundamentales, para determinar como consecuencia las construcciones de conocimiento más estables como la ciencia, por ejemplo, y se exploraron los sistemas y estrategias a partir de los cuales se privilegiaban unas estructuras sobre otras, en razón a que eran justamente estas estructuras de conocimiento las que soportaban el universo de saber que se pretendía había entrado en franca renovación. En estas condiciones, la ciencia se convertía en un

juego de lenguaje, entre otros; no podía ya reivindicar el privilegio soberano por encima de las otras formas de conocimiento al que se había aspirado en los tiempos modernos. “De hecho su título de superioridad como verdad denotativa respecto a los otros estilos narrativos del conocimiento consuetudinario ocultaba la base de su propia legitimación, que en su expresión clásica descansaba ella misma sobre dos formas de gran narrativa. La primera derivada de la Revolución francesa contaba el cuento de la humanidad como agente heroico de su propia liberación mediante el avance del conocimiento; la segunda, que descendía del Idealismo alemán, un cuento del espíritu como despliegue progresivo de verdad. Esos eran los grandes mitos justificadores de la modernidad” (Anderson, 2000, p. 39). El conocimiento entonces era determinado y ajustado por los grandes relatos, de manera que, estos devinieron en objeto de estudio, tras la idea de rastrear de qué manera se habían transformado o parecían reordenarse las grandes estructuras de conocimiento.

El atributo que definía la condición posmoderna es, entre otros, la dificultad en aceptar la hegemonía de los grandes discursos y en consecuencia determinar de qué manera se habían estructurado y articulado, con el fin de señalar su obsolescencia, a partir de las transformaciones, no necesariamente de nuevas estructuras teóricas sino de unos ordenes sociales y culturales que disponían otras maneras a partir de las cuales comprender el devenir del pensamiento.

La novedad para Jameson estaba determinada por las nuevas regulaciones del Estado sobre los procesos de producción e intercambio, pero además por el nuevo papel de los monopolios y las multinacionales sujetas a una regulación global. La nueva lectura de Marx no estaba dada por la transformación de los conceptos fuertes de capitalismo, sino más bien por la actualización de estos en un mundo en el que las dinámicas de intercambio y producción había alcanzado los límites y debían en consecuencia regularse a partir de nuevos criterios.

Si bien para algunos el capitalismo no se había transformado sustancialmente, todos los intentos (marxistas y no marxistas) por explicar la economía capitalista tardía comparten un común denominador: la premisa de que la regulación privada y estatal de la economía ha logrado eliminar o suspender las contradicciones económicas internas de este modo de producción (Mandel, 1979). De manera que, la regulación de la economía deviene en una premisa fundamental, aunque enuncia algunas maneras a partir de las cuales puede ser comprendida⁵¹.

No obstante, y si bien el arte se volcaría con fuerza inusitada en el discurso sobre la posmodernidad, *La condición posmoderna* no desarrolla argumentos importantes con relación al arte o a aquello que se debería comprender como arte posmoderno, salvo quizás la idea de “figura” en Lyotard. Empero, levantamientos que ya intentaban historiografiar el término y por tanto la época, aseguraban que entendida de manera simple, como el agotamiento de la modernidad; “conviene distinguir entre posmodernismo, que acentúa el aspecto cultural, y posmodernidad, cuyo énfasis es lo social” (Lyon, 1996, p. 21). De forma que se aseguraba un espacio posible para la posmodernidad propia de la cultura y el arte.

Sin embargo, Fredric Jameson advierte el horizonte teórico de la posmodernidad estrechamente vinculado a la idea de cultura. No solamente es una lógica cultural, sino que además es aquella que corresponde al capitalismo tardío⁵², de fin del siglo XX. El lenguaje y el interés discursivo se orientan a la cultura y particularmente a las nociones asociadas al arte y a la estética. El

⁵¹ « Diversas variantes de estas tesis -desde las teorías de la “economía mixta” a las de la “sociedad industrial”- reaparecen una y otra vez en la economía política del capitalismo tardío.» (Mandel, 1979, pág. 508).

⁵² “En referencia a *El capitalismo tardío* de Ernest Mandel, Fredric Jameson (1995) afirma: “Esta periodización subraya la tesis general del libro de Mandel, El capitalismo tardío, es decir, que el capitalismo ha conocido tres momentos fundamentales, cada uno de los cuales supone una expansión dialéctica con respecto a la fase anterior: se trata del capitalismo mercantil, la fase del monopolio o etapa imperialista, y la etapa actual, la que debería denominarse con mayor propiedad, fase del capital multinacional” (pág. 80).

posmodernismo no se debe captar como un estilo, insiste, “sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí” (Jameson, 1995, p. 16).

No sorprende que Jameson proponga la noción de “Sublime histórico”⁵³, tras presentar una serie de ideas que intentan pensar la producción sobre todo de la arquitectura, que considera un lenguaje estético privilegiado, y que perfilará lo posmoderno como una suerte de estética por definir.

Por otra parte, es Jürgen Habermas quien, en 1980, en Frankfurt, pronunció un discurso titulado *La modernidad un proyecto inacabado*, que habrá de continuar la reflexión, en términos del decurso posmoderno como parte de la historia intelectual de occidente (Anderson, 2000). Además, “Habermas empezó por reconocer que el espíritu de la modernidad estética que había nacido en la época de Baudelaire y culminado en el dadaísmo, se había marchitado visiblemente; las vanguardias habían envejecido. La idea de posmodernidad debía su poder a este cambio incuestionable” (Anderson, 2000, p. 55). No era por tanto algo nuevo que aparecía en escena, sino para ser precisos, era tan solo el anuncio de que aquella fuerza juvenil de las invitaciones de la modernidad artística se desvanecía. No obstante, Habermas observó que eso significaba atribuir a la modernidad estética la culpa de lo que era a todas luces la lógica comercial de la propia modernización capitalista.

La vaguedad que envuelve el término como desarrollo social tampoco se disipa por su uso como categoría estética. “Tanto Lyotard como Habermas estaban profundamente vinculados a los

⁵³ «Están bien comprobados los rendimientos que resultan de pensar esta experiencia en términos de lo que Susan Sontag definió, en una fórmula de gran influencia como Camp. Yo me propongo aquí un acercamiento diferente al mismo fenómeno, a través de la temática igualmente actual y de uso constante en nuestros días – de lo “sublime”, tal como se ha resucitado de las obras de Edmund Burke y de Kant; y es que quizá deberíamos aunar ambas nociones para dar lugar a una especie de sublimidad camp o “histórica”» (Jameson, 1995, p. 77).

principios de la alta modernidad; pero tal compromiso lejos de capacitarlos para enfocar lo posmoderno con mayor precisión, más bien parece haber sido un obstáculo” (Anderson, 2000, p. 65). De manera que, tanto el término como lo que tras de este se oculta, permanece hermético y ciertamente inexpugnable; tal vez al único acuerdo al que se ha llegado es que la modernidad, ciertamente fatigada, va dejando rastros de un pasado que no logra satisfacer el horizonte de deseo y pensamiento que se advierte en los tiempos posteriores a las grandes guerras, en los que las estructuras del capital triunfan sobre la sociedad e imponen sus gustos y determinan sus alcances.

En consecuencia, la certeza del fin de la modernidad no se da por el agotamiento de algo que se deba o pueda precisar, sino más bien por la esperanza de algo que vendrá con los tiempos nuevos y los nuevos hombres; es decir, si bien no es sencillo precisar qué es lo que llega a su fin con la modernidad, la apuesta es que algo nuevo vendrá como consecuencia de su fin. Refiriéndose a la modernidad, Octavio Paz dijo: “lo nuevo no es exactamente lo moderno, salvo si es el portador de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto” (Paz, 1985, pág. 11). Presentimiento de la posmodernidad podría ser también, en tanto cambio que no es aún posible precisar.

5.1.4.2.Posmodernidad de consumo.

Por otra parte, el capitalismo ha dejado de ser, a la luz de la teoría de Mandel, una doctrina económica sustentada en la producción y la acumulación de capital, para convertirse, como se constatará más adelante el siglo XX, en una estrategia cultural en la que deslindar lo económico de lo político o lo social ya no será una tarea posible. “Ninguna separación arbitraria de la esfera social o sociopolítica de la esfera económica puede dar una respuesta satisfactoria a la cuestión de la naturaleza general del capitalismo tardío” (Mandel, 1979, p. 509).

Además, la lectura de los inaugurales trabajos de Jean Baudrillard, de corte fuertemente marxista, particularmente vinculados con la noción de simulacro, como imaginario cultural de capitalismo tardío (Baudrillard, 2002) serían la vía a partir de la cual Jameson lograría articular y estructurar la primera revisión de la producción artística en la posmodernidad. De manera que, el texto fundacional que abre *El giro cultural*, la conferencia pronunciada por Jameson en 1982 en el Whitney Museum of American Art, y que luego formaría el núcleo de su ensayo *Posmodernismo, la lógica cultural del capitalismo tardío*, publicado en la *New Left Review* de la primavera de 1984, rehízo de un solo golpe todo el mapa posmoderno (Anderson, 2000).

La transformación que intuía no era para nada una transformación menor, era en principio la modificación del aparato cultural, que ya se percibía. El cambio radical en la cultura, como consecuencia de las transformaciones de carácter social que eran el resultado de los nuevos procesos de circulación y acumulación del capital. Lo que asomaba era una nueva lógica cultural, que se derivaba del desarrollo del capitalismo.

Así, para Jameson (2002), como ya se ha dicho, el posmodernismo expresa la verdad interior de ese reciente orden social; proponía describirlo desde dos de sus rasgos de importancia, que llamaba *el pastiche* y *la esquizofrenia*; estos nos brindarán, decía, una oportunidad de percibir la especificidad de la experiencia posmodernista del espacio y el tiempo, respectivamente. De alguna manera el nuevo orden requería un lenguaje que fuera capaz de describirlo, conceptos como *astiche*⁵⁴, que pudieron en principio vincularse con el mundo de la representación, empezaron a poblar todo el discurso posmoderno.

⁵⁴ El *pastiche* es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad, la práctica moderna de una especie de ironía vacía, es a lo que Wayne Booth llama las ironías estables y cómicas del siglo XVIII (Jameson, 2002, pág. 20). Citando: Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony*, Chicago, 1975.

Al tiempo que se transformaba el lenguaje, los imperativos para determinar a qué en últimas se refería la idea de posmodernidad empezaron a identificar algunas características o condiciones. La noción de sujeto, que se había instaurado como uno de los elementos principales para comprender la modernidad y su importancia, se instauró como fundamental. “Este nuevo componente que es lo que en general se llama la "muerte del sujeto" o, para expresarlo en un lenguaje más convencional, el fin del individualismo como tal” (Jameson, 2002, p. 20).

La consolidación, en la modernidad, de un individuo que se determinaba a partir de la capacidad de constituirse en sujeto a partir del uso autónomo de la razón y fruto de ejercer su individualidad, se emancipó y ordenó el mundo a partir del ideal de conocimiento, al tiempo que concedió en él, el lugar de privilegio al sujeto. Los cambios políticos y la falta de certezas en las monarquías, así como la fuerza creciente de la Ilustración y sus ideales instauraron un sujeto imbatible y autónomo, que sería patrón y medida de la modernidad. La posmodernidad intuía que este sujeto había llegado a su fin. No solo en términos de lo individual, sino en tanto las esperanzas sobre el futuro comenzaban a estar amenazadas.

Por otra parte, las fuertes mutaciones de la tecnología que habían sido la promesa de la modernidad y a partir de las cuales se doblegaría la naturaleza y se accedería a la riqueza y al bienestar, tomaron tal fuerza para la primera mitad del siglo XX, que sus continuaciones no hicieron más que acelerar de forma vertiginosa los cambios en el desarrollo y aplicación de la tecnología que podían ser constatados en el aparato social. De manera que, el horizonte tecnológico y sus evidencias devinieron en “algo parecido, a un imperativo de desarrollar nuevos órganos a fin de expandir nuestros sentidos y nuestros cuerpos a nuevas dimensiones, hasta ahora inimaginables y acaso, en última instancia, imposibles” (Jameson, 2002, p. 27).

Estas dos se convirtieron en excusas válidas para enunciar las transformaciones; de un lado, un cambio en los individuos que habitan el mundo y en su manera de comprenderlo, y de otro, un cambio en el paisaje técnico y tecnológico de su entorno. Pero sobre todo va a resultar como consecuencia de estos dos escenarios, lo que se ha llamado la transformación del espacio de la posmodernidad. “La mutación en el espacio -el hiperespacio posmoderno- ha logrado trascender finalmente las capacidades del cuerpo humano individual para situarse, organizar perceptivamente su entorno inmediato y ubicar cognitivamente su posición en un mundo externo susceptible de cartografiarse” (Jameson, 2002, p. 32). El universo de los cuerpos que, dispuestos para la tecnología, lograban maneras diferentes de habitar, se podía percibir desde los enunciados de la posmodernidad que se disponía a consumir la heterogénea oferta de dispositivos y prótesis, que resultaban de un mercado abastecedor no solo de servicios, sino de identidades; que además debía proponer espacios y tiempos nuevos para las relaciones y usos que de estos se derivaban⁵⁵. “Es por vía de los estudios de Jameson, que el hilo dominante de la corriente se convirtió en estético” (Anderson, 2000, p. 97), y la renovación parecía cobrar sentido en la lectura del aparato marxista tradicional⁵⁶. Así, la apuesta ciertamente más interesante de la estética posmoderna

⁵⁵ “La posmodernidad finalmente apuntaló cinco condiciones. El anclaje posmoderno en las alteraciones objetivas del orden económico del propio capital, la muerte del sujeto, evidenciada en la pérdida de sentido de la historia, una expansión de lo posmoderno a través de casi todo el espectro de las artes y gran parte del discurso que las franquea, la vulgarización de la cultura y la idea de que había que evitar por encima de todo el moralismo” (Jameson, 2002, pp. 77-88).

⁵⁶ «Jameson tomo de Lukács el afán de periodización y la fascinación por la narrativa; de Bloch, el respeto hacia las esperanzas y los sueños ocultos en un deslucido mundo de objetos; de Sartre, una familiaridad excepcional con las texturas de la experiencia inmediata; de Lefebvre, la curiosidad por el espacio urbano; de Marcuse, la persecución del rastro del consumo de la alta tecnología; de Althusser, una concepción positiva de la ideología como un imaginario social necesario; de Adorno la ambición de representar la totalidad como nada menos que una “composición metafórica”» (Anderson, 2000, pág. 99).

parece ser aquella que en consideración a las mutaciones del aparato cultural que suceden, como se dijo, en tanto las condiciones del intercambio del capital eran otras, conduce a una reflexión extendida sobre una noción de globalidad interrelacionada y mutuamente dependiente que consolidará las bases de un orden cultural global y en consecuencia dará cabida al intento de Jameson de plantear una estética geopolítica. Refiriéndose a Jameson, Anderson afirma: “El sentido de tales intervenciones, fue alentar una estética geopolítica adecuada a la ampliación del universo cultural bajo las condiciones posmodernas” (Anderson, 2000, p. 104).

El advenimiento de la posmodernidad, como casi todas las transformaciones sociales, no tiene lugar de un momento a otro, no sucede de manera inesperada y tampoco ágilmente... “El suelo para una configuración enteramente nueva no estuvo preparado hasta principios de los años setenta” (Anderson, 2000, p. 116). De manera similar a como sucedió con el arte, que luego de la magnífica explosión del debut del siglo pasado y algunas de sus continuaciones, solo hasta varios años después de la Segunda Guerra Mundial y recogiendo ciertas de las invitaciones de los movimientos anteriores, comienzan a aparecer en los sesenta.

En consecuencia, la posmodernidad semejaba estructurarse para describir transformaciones culturales y sociales de gran aliento; no obstante, parecía que se había propuesto anunciar lo que aún en las prácticas artísticas no había tenido lugar.

5.1.4.3. Arte moderno, teoría posmoderna.

Un grupo de críticos de arte norteamericanos, cercano a los movimientos del expresionismo abstracto, del arte conceptual y del minimalismo, atendieron las líneas discursivas que había dispuesto la posmodernidad. Estos críticos comprometidos con el arte avanzado, como le gustaba designar al propio Hal Foster, intentaron consolidar para el arte, el horizonte conceptual de la posmodernidad, que al parecer aún se diluía constantemente.

El escenario para estructurar sus consideraciones, asociadas además al psicoanálisis, a la teoría crítica y a los discursos políticos y económicos imperantes en un mundo que llegaba al fin de la Guerra Fría y en consideración al triunfo de las fuerzas hegemónicas del capital, fue la revista *October*.

Un número importante de curadores, críticos e historiadores acogió el término posmodernidad para localizar el arte correspondiente al periodo de poco más de treinta años que se ha señalado; entienden el arte contemporáneo inmerso en la estructura cultural con algunas de las condiciones que determinan lo que se consolidó como posmodernidad. Los miembros de la revista *October*, fueron entonces quienes con mayor ímpetu escribieron y desarrollaron teoría sobre la idea de arte y posmodernidad, en razón seguramente a las fuentes que alimentaban su trabajo, en la mayor parte autores posestructuralistas franceses.

En 1976, Jeremy Gilbert-Rolfe, Rosalind Krauss y Annette Michelson, fundaron el *journal October*, nombre puesto a partir de la película *October*, realizada por Sergei Eisenstein entre 1927-1928, la cual le fue comisionada para celebrar del décimo aniversario de la Revolución bolchevique y que se constituyó en una de las vías a partir de las cuales la teoría del posestructuralismo francés de Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault y Roland Barthes y posteriormente el deconstructivismo de Jacques Derrida, se introdujo en el discurso del arte contemporáneo y en el mundo académico norteamericano, convirtiéndose también en especial foro para las discusiones que tuvieron lugar, de manera particular, al final de los noventa sobre la teoría posmoderna del arte (MIT Press, 1976)⁵⁷.

⁵⁷ Al equipo editorial de la revista se unió Douglas Crimp en 1977 y cuando este deja el *journal*, entran a formar parte Hal Foster, Benjamin Buchloh, Yves-Alain Bois, John Rajchman y Denis Hollier, continuando el interés por la teoría crítica y por enfrentar la producción y teoría del arte contemporáneo, examinando las relaciones entre las artes -arte, cine, música, media, pintura, fotografía, *performance*, escultura y literatura- y el contexto social; el *journal*,

Hal Foster entiende la posmodernidad como la articulación de la historia y la sociedad, en el particular territorio de la cultura que es el arte. En tal sentido, de manera recurrente acude a los artistas y movimientos de vanguardia para buscar lenguajes y conceptos, para articular las renovadas nociones que propone, orientadas a la interpretación y comprensión, no de las obras de arte sino del arte en su condición de modelador del tiempo. Propone en consideración, coordinar los ejes diacrónico (o histórico) y sincrónico (o social) en el arte y la teoría, premisa que posee un fuerte carácter sociológico, si bien no sorprende en el marco de una reflexión sobre la posmodernidad, a la luz de precisiones como la de comprenderla como una lógica cultural de un tiempo preciso, determinada por las transformaciones de los sistemas económicos que anuncia de manera algunas veces tautológica a lo posmoderno como una fase tardía de la relación con lo moderno (Foster, 2000). Así, en el horizonte de la renovación conceptual del aparato de la teoría crítica, Foster propone tomar en consideración sus conexiones con el arte avanzado, que es aquel (según Foster) que se pone en escena con el minimalismo; dado que según cree desde los setenta han compartido al menos tres áreas de investigación: la estructura del signo, la constitución del sujeto y la ubicación de la institución. Hace además especial énfasis en el giro etnográfico del

gestionado por MIT Press, se ha convertido en referencia fundamental del pensamiento sobre el arte actual, en el mundo anglosajón y en consecuencia en la periferia. Ver: *October* Vol. 1 (Spring, 1976), pp. 3-5 Published by: The MIT Press Stable.

URL: <http://www.jstor.org/stable/778502>

arte y la teoría contemporánea, entablado una reelaboración, hoy profusamente conocida y trabajada, el artista como etnógrafo.

Foster se propone dar respuesta a la pregunta que con el paso del tiempo ha cobrado quizás mayor interés: ¿Y qué pasó con la posmodernidad? que por demás resulta fundamental a la luz de que la posmodernidad era, en la apuesta teórica del mundo anglosajón, como se dijo arriba, el aparato teórico que nos había prometido las herramientas para la evaluación e interpretación de la producción del arte en el mundo posterior al desenlace de los movimientos que habían continuado las vanguardias.

Se proponía, entonces, como la estructura conceptual a partir de la cual los nuevos códigos de la pintura, los conceptualismos, el minimalismo y las prácticas performativas, podían ser descritas y valoradas en relación a un campo de conocimiento sólido que se extendía desde el psicoanálisis hasta las teorías económicas y las doctrinas políticas del último cuarto del siglo XIX y siglo XX y prometía articularse con la filosofía y con las ciencias humanas; es decir, procuraba nada menos que poner al arte y al resultado de los procesos de los artistas de la segunda mitad del siglo en discusión directa con los desarrollos de la teoría más aguda del momento.

La pregunta en esos términos (qué pasó) resulta pues, ya no como una actualización del horizonte teórico y conceptual que abordaban eufóricamente los miembros de *October*, sino más bien una inquietud por algo que al parecer ha llegado a su fin. Difícil de predecir si para 1995, si bien hoy podría leerse como el vaticinio del final del gran relato que fue la posmodernidad. Del mismo modo la inquietud por el qué pasó insiste en el carácter de preguntas como la que se ha propuesto con respecto al arte contemporáneo, enunciada en pasado. ¿Qué era el arte contemporáneo? murmura también sobre la condición de finalización de un relato.

No obstante, importantes asuntos consiguen distinguir con respecto a la idea de la poca eficacia del discurso de la posmodernidad en relación con el arte, en un primer momento, en razón a que resulta capturada en los formalismos de los que justamente se quería deslindar, en particular de los generalmente aceptados, de Clement Greenberg y de Hilton Kramer⁵⁸. “Asimismo, a pesar de su concentración en la fragmentación capitalista, la versión jamesoniana de la posmodernidad fue a veces considerada demasiado totalizadora, no lo bastante sensible a las diferencias culturales de muchas clases. Finalmente, la versión crítico-artística de la posmodernidad fue a veces vista como una forma de encerrar la modernidad en el molde formalista que queríamos romper. En el proceso, la noción devino tanto incorrecta como banal” (Foster, 2000, p. 210).

La premisa que considera que el relato de la posmodernidad se construye en un momento particular, en términos históricos, y que se presenta de la siguiente manera: en que el primer, el segundo y el tercer mundo han dejado de ser distintos, si es que alguna vez lo fueron, es desacertada (Foster, 2000), en tanto que resulta reduccionista en términos de los órdenes políticos y económicos que pretendieron exponer la posmodernidad en un primer momento y que siguieron la estructura de desarrollo del capitalismo y su consecuente transformación enunciada por Mandel, como ya se dijo. Pero también, toma distancia de los relatos altamente discursivos y las estructuras teóricas de la teoría colonial, poscolonial y decolonial.

No obstante lo que Foster (2000) llama la visión del otro, que registra el paso, nunca completo, a lo posmoderno: el discurso del *otro cultural* y aunque resulte de alguna manera contradictorio con lo anterior - en tanto considera: una farsa cruel para ese otro atrasado en su interés tras

⁵⁸ Ver: Hilton Kramer. *The age of the avant-garde. An art chronicle of 1956-1972*. Farrar, Straus and Giroux. New York. 1973. Una serie de ensayos individuales sobre artistas, que comienza con J.M.W. Turner y va hasta el expresionismo abstracto y algunos conceptualistas. Concluye con un aparte referido a una reflexión sobre Clement Greenberg, Herbert Read y Harold Rosenberg, figuras críticas del formalismo historicista de la segunda mitad del siglo XX.

décadas de violencia colonialista- insiste en que en el mundo moderno el otro cultural... provocó una crisis en la identidad occidental que algunas vanguardias trataron... “pero esa resolución fue también una represión, y el otro ha retornado en el mismo momento de su supuesto eclipse: aplazado por los modernos, su retorno se ha convertido en el acontecimiento posmoderno” (Foster, 2000, pág. 221), suscitando la idea de que la posmodernidad se afianza como una vuelta a la modernidad, pero a diferencia de esta, y de manera más democrática, incluye al otro cultural, enmendando la forma como fue incluido por los artistas de vanguardia. Argumento positivista para una conclusión que no modifica el mapa de las tensiones culturales entre centro y periferia. Sin embargo, la reflexión más importante de Foster y los teóricos del arte de la revista *October*, está en la consolidación de la posmodernidad como un relato en torno al arte que permite la articulación de la práctica artística con los debates y estructuras de la actualización del pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XX. Es pues el arte su preocupación. En tanto una línea de comprensión y estructuración del fenómeno artístico, la noción de arte posmoderno se robusteció en relación a la modernidad, en tanto que la superaba, continuaba, transformaba o anulaba. La intención, además, era abarcar las dos últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. *Los manifiestos del arte posmoderno* (Guasch, 2000) propone la lectura en tono de manifiesto -en clara referencia a los discursos teóricos que construyeron los artistas de vanguardia del siglo XX- de los textos que acompañaron las exposiciones más relevantes del periodo, al mismo tiempo que defiende la idea de que el arte correspondiente a este periodo se define y afianza en la exposición posmoderna. De manera que la amplia reseña se propone ajustar las tesis más significativas, “que hacen comprender las múltiples direcciones y perspectivas del arte de la posmodernidad” (Guasch, 2000, p. 6). Luego, la estrategia que formula para la comprensión del arte del momento que se ha señalado, se inspira en acercarse a las poco

más de treinta exposiciones que considera significativas y a los textos curatoriales y críticos que las acompañan. La empresa propuesta no es otra que la de esbozar la historia artística de las últimas décadas del siglo XX, intentando que la dispersión reveladora de discursos artísticos, que van desde “los imbricados en la filosofía del sujeto hasta los reivindicadores de la mirada del otro y la globalización, pasando por apropiacionistas, simulacionistas y deconstructivistas” (Guasch, 2000, p. 7) y se agrupan bajo el controvertido término de arte posmoderno.

La posmodernidad se instaura como un discurso privilegiado en el horizonte teórico y conceptual que estructura la interpretación del arte en las dos últimas décadas del siglo XX. Empero, para aceptar la aparición de una manera nueva de teorización es preciso acordar el final de la anterior. En términos temporales, Guasch, siempre bajo la premisa de historiar el arte del final del siglo pasado, lo sitúa simbólicamente en 1968. Fecha que deviene pues en la demarcación del fin de la modernidad y la emergencia de la posmodernidad. “En el simbólico 1968, año que si bien en Estados Unidos supuso principalmente en lo artístico el fin de la hegemonía minimalista y, por tanto, del dogma formalista, en Europa significó la eclosión de la revolución sociocultural que generó situaciones de activismo como el situacionismo y el arte social y propició el empobrecimiento de las prácticas artísticas objetuales” (Guasch, 2000, p. 19).

No es preciso discutir si es o no la fecha y tampoco si la modernidad concluye en algún sentido o no; pero siguiendo los principios ordenadores de la historiografía, las pistas de la transformación pueden comprenderse en la revuelta parisina o en sus antecedentes menos mediáticos pero sin duda más aguerridos históricamente, como la Revolución cubana, la Guerra de Argelia o las guerrillas latinoamericanas, como también en sus continuaciones, Praga y Ciudad de México; lo cierto es que en el final de la década de los sesenta el mundo occidental ha logrado salvar distancia con la Segunda Guerra Mundial, instaurar la Guerra Fría y en consecuencia reordenar

las estructuras políticas y sociales. El 68 no es más que la evidencia del espíritu del momento. Sobre el minimalismo, como un movimiento rupturista, habrá sin duda que hacer también algunas precisiones.

La idea según la cual, con la pintura europea del comienzo de los años ochenta del siglo pasado la posmodernidad se afianza como discurso dominante, debe ser también considerada. *New Image Painting*⁵⁹, una de las últimas propuestas de la modernidad pictórica alejada de la rigidez, la asepsia, el reduccionismo y el intelectualismo de tradición minimalista y conceptual, a partir de la cual estructura el análisis de la primera posmodernidad, dice Guasch, puede conceder a la pintura más importancia de la que merece en relación a la historia del arte, pero también a la ruptura posmoderna. Consecuente con el interés de localizar históricamente el fenómeno de la posmodernidad en la práctica artística, Guasch acude a rastrear los movimientos de la pintura, que de nuevo tuvo lugar en el arte, en el comienzo de los ochenta y que pueden describirse a partir de algunos ejes que tienen aún un carácter nacional. De manera que la primera aproximación se da desde el expresionismo, que reelabora en Alemania sus intereses y

⁵⁹ «Un término vago aplicado desde finales de los años setenta al trabajo de ciertos pintores que emplean un estilo figurativo estridente, a menudo con imágenes de dibujos animados y manejo abrasivo debido a algo al neo-expresionismo. El término fue dado moneda por una exposición titulada *Nueva pintura de la imagen* en el museo Whitney de Nueva York, en 1978. El catálogo que acompaña informa inútilmente que los pintores de la nueva imagen "sintieron libres de manipular la imagen en lona de modo que pueda ser experimentado como un objeto físico, una configuración abstracta, un asociativo psicológico, un receptáculo para la pintura aplicada, un ejercicio analíticamente sistematizado, una ambigua cuasi-narrativa, una experiencia específicamente no específica, un vehículo para exploraciones formalistas o combinaciones de cualquiera.". Philip Guston, que en la década de 1970 abandonó el expresionismo abstracto por un estilo de figuración de tira cómica, es considerado como el progenitor de la nueva pintura de la imagen. Otros artistas americanos que han sido etiquetados los nuevos pintores de la imagen incluyen a Jennifer Bartlett (b1941), Jonathan Borofsky (b1942), y Susan Rothenberg (b1945). En Gran Bretaña el término "Nueva Imagen" se ha aplicado particularmente a los pintores de la Escuela Glasgow de 1980» <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100231583>

estrategias, sin perder de vista lo que había sido el desarrollo de los expresionismos asociados a la vanguardia.

De manera que, en relación con la supuesta transformación de la pintura, es menester seguir la pista de los dos movimientos que en Europa central, insistieron no solo en el ejercicio de la pintura sino además permitieron la revaloración de los espacios nacionales articulados con la práctica del arte. El neoexpresionismo alemán⁶⁰ y Oliva y la transvanguardia italiana; que por demás persistían en las ideas tradicionales de obra, arte, artista y contexto.

Así, dice C. M. Joachimides, en relación al neoexpresionismo alemán, «no hay que considerar este nuevo arte alemán como un *remake* del expresionismo histórico de principios del siglo XX...los nuevos expresionistas carecían de intenciones trascendentes, eran aparentemente positivos, y partían de la afirmación del “yo” individual y de la versatilidad personal» (Guasch, 2000, p. 244). Lo que podría hacer pensar que la diferencia entre el sentido trascendental de la vanguardia y la afirmación personal del movimiento de los ochenta resulta en algún sentido criterio para su valoración de la práctica como posmoderna.

Por otra parte, con respecto a la renovación de la pintura, la transvanguardia italiana puede ser enmarcada en el movimiento expresionista que emergió en el principio de los años ochenta, ligado a los discursos de eclecticismo, citacionismo, negación y progreso propios de la primera posmodernidad. La pintura se consolidó también como una práctica del arte que en tanto anunciaba la pérdida de credibilidad en la idea de progreso podía volver a las herramientas y formatos más tradicionales del arte. Anna María Guasch señala que la práctica artística italiana de

⁶⁰ Los artistas del movimiento neoexpresionista alemán, en Düsseldorf: Gerhard Richter (Dresde, 1932), Sigmar Polke (Silesia, 1941), Georg Baselitz (Deutschbaselitz, 1938), Markus Lüpertz (Liberec, 1941). En Berlín: A.R. Penck (Dresde, 1939), Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945), Jörg Immendorf (Bleckede, 1945).

la época está asociada con la figura del teórico Renato Barilli⁶¹. No obstante, en la reconstrucción histórica del arte del fin del siglo pasado advierte, como es natural, la importancia en el contexto del arte *povera* y señala por tanto la figura crítica de Bonito Oliva. Los artistas del movimiento⁶² insistían en algunos de los puntos fundamentales del que sería el discurso teórico de la tendencia: el rechazo del darwinismo lingüístico de las vanguardias, la reivindicación de una nueva autonomía de la creación estética y el nomadismo del artista (Guasch, 2000, p. 274). Aunque algunas veces difícil de percibir en las obras, tanto la crítica del momento como la actualización histórica concuerdan en que, hubo una aproximación a la pintura desprovista de intereses modernos como la representación y que acentuaban la voluntad del artista como su espacio privilegiado de emancipación.

Se presentó en Francia también un movimiento que propuso, aunque de manera tímida, la vuelta a la pintura, conocido como figuración neoexpresionista, que se interpreta como una respuesta a los neoexpresionismos en Italia y Alemania. Un movimiento desarticulado, sin una presencia crítica o teórica importante y en consecuencia dependiente de individualidades, no repuntó de manera tan importante como los anteriores⁶³.

⁶¹ “El principal teórico de la posmodernidad en Italia fue Renato Barilli, cuyas ideas expuso en los textos: *Tra presenza e assenza, due ipotesi per una età post-moderna* (Milán, Bonpiani, 1981), *Il ciclo posmoderno. La ricerca artistica negli anni 80* (Milán, Feltrinelli, 1987)” (Guasch, 2000, p. 274).

⁶² Artistas: Sandro Chia (Florencia, 1946), Enzo Cucchi (Morro de l’Alba, 1949), Francesco Clemente (Nápoles, 1952), Mimmo Paladino (Benevento, 1948).

⁶³ « La “exposición doméstica” se presentó como el manifiesto “personal” de un crítico que, desde su particular apología del individualismo, confrontó lenguajes que aun siendo figurativos en lo esencial, diferían de sus planteamientos. Bernard Lamarche-Vadel. » (Guasch, 2000, p. 290).

Por otra parte, la posmodernidad artística en los Estados Unidos se decanta a partir de la exposición *Pictures*, organizada por Douglas Crimp, en 1977⁶⁴. Se insiste en una tendencia apropiacionista en la ciudad de Nueva York, por parte de los artistas que exponían en el *Artist Space*⁶⁵, que puede, para A. Guasch, considerarse como el inicio de la posmodernidad teórico-citacionista (Guasch, 2000, p. 341).

La ruptura con la modernidad que percibió D.Crimp en los trabajos de los artistas presentes en *Pictures*, y la posterior identificación con la emergente posmodernidad, partía de las objeciones a Michel Fried y en particular a su lamento a propósito del argumento según el cual el arte del momento adquiriría rasgos teatrales. De manera que, en su famoso ataque contra la escultura minimalista, escrito en 1967, el crítico Michel Fried auguraba el final del arte tal y como se conocía en aquel tiempo, esto es, el arte característico de la pintura y la escultura abstractas modernas. “El arte degenera”, nos advertía, “a medida que adquiere rasgos teatrales”. Lo teatral es entonces, según el argumento de Fried, “lo que se encuentra entre las artes”⁶⁶ (Crimp, 2005, p. 24). Y es justo ese grupo de artistas que interesa a Crimp y en quienes encuentra indicios

⁶⁴ *Pictures* September 24 – October 29, 1977 Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith. Organized by Douglas Crimp. Artists Space opens its 1977-78 season with a group exhibition entitled *Pictures* (September 24-October 29). Organized by critic Douglas Crimp, *Pictures* includes the work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, and Philip Smith. Their work represents the first look at important new developments in art thoroughly discussed in the catalog essay written by Douglas Crimp. The five artists in the exhibition share a common interest in the psychological manifestations of identifiable and highly connotative, though non-specific, imagery. Crimp has remarked in his text that “representation has returned in their work not in the familiar guise of realism, which seeks to resemble a prior existence, but as an autonomous function...It is the representation freed from the tyranny of the represented.” <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>

⁶⁵ Founded in 1972 in downtown Manhattan, Artists Space has successfully contributed to changing the institutional and economic landscape for contemporary art, by lending support to emerging artists and emerging ideas alike, often controversially contributing and critically challenging the intellectual and artistic status quo in New York City and beyond. <http://artistsspace.org/about/mission-and-history>

⁶⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood*, *Artforum* 5,10 (verano, 1967), p. 21; también en Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. E Dutton, 1968, pp. 116-147.

importantes de la ruptura posmoderna. “Actualmente hay un grupo de artistas, dice, que empiezan a exponer en Nueva York, que ha planteado la posibilidad de una producción artística cuyas estrategias están basadas literalmente en la temporalidad y la presencia del teatro” (Crimp, 2005, p. 25), de forma que no es ya solamente señalar la ruptura con la lectura más modernista de la práctica artística, sino el intento por determinar algunas de las características principales de tal rompimiento.

“Es una idea extendida que el arte minimal constituye el final de la vanguardia y la modernidad y el comienzo de la postmodernidad y el arte posvanguardista” (Perez Carreño, 2003, p. 173). Difícil asegurarlo. Lo cierto es que la obra de arte minimal se instaura como una provocación al discurso instaurado por la crítica formalista, que se había alimentado de la secuencia de grandes nombres que había resultado de la vanguardia y que por tanto eran responsables de haber ocasionado la transformación más importante en el arte y además señalado la pluralidad de caminos que el arte había de seguir.

Para un número importante de artistas de la vanguardia fue fundamental articular su práctica artística y las consecuentes modulaciones que con esta proponía sobre el universo del arte, a partir de suponer que tenía una doble tarea, aquella que respondía al estatuto formal de su trabajo, en razón a su condición, y una que recién aparecía, que tenía que ver con que había apostado por la idea de que estaba en capacidad, el arte, de modificar el aparato social. De manera que, ese primer impulso argumentativo de la posmodernidad reparó en la autonomía del arte, con mayor fuerza quizá que en el propio formalismo. “La cuestión que está en la base de las discusiones sobre modernidad-posmodernidad es la autonomía de lo artístico, sello de las concepciones burguesas del arte” (Perez Carreño, 2003, p. 174).

En el mismo sentido, la ruptura con la modernidad podía rastrearse también por la vía de su intención de perturbar el orden existente y de incorporar nuevos elementos a la práctica y a su articulación teórica. Sobre todo, cuando ya habían sido normalizados, ordenados y catalogados los impulsos y euforias de la vanguardia. “Una comprensión teórica de la posmodernidad también servirá para delatar cualquier pretensión de prolongar la vida de las formas ya caducas” (Crimp, 2005, p. 34).

Así, «si bien se puede decir que muchos de estos artistas se educaron en el campo de la *performance* tal y como la entendía el minimalismo, lo cierto es que consiguieron trastocar sus prioridades, al convertir la situación y la duración literal de la escenificación (*performed event*) en un cuadro cuya presencia y temporalidad son enteramente psicológicas; la *performance* se convierte en una de las distintas maneras de “representar” una imagen» (Crimp, 2005, p. 25). No solo interesante en términos de representación, como puede ser elemental, sino en tanto imagen; es decir, imagen del acontecimiento.

La posmodernidad, para Crimp (2005), no era desde luego un asunto temporal; “si ser posmoderno equivale a tener cierto valor teórico, entonces ese término no puede usarse meramente como un término cronológico más; por el contrario, debe servir para mostrar la peculiar naturaleza de una ruptura con la modernidad” (pág. 34). Argumento que insiste en una de las condiciones de la posmodernidad: tomar distancia del relato unificador de la historia; en el que se unificaban todos los impulsos y se ponían al servicio del tiempo presente como una consecuencia. Privilegiar por encima del tiempo otras maneras de relatar los procesos históricos alejaba el conocimiento del juicio instrumental sobre la acumulación.

Luego, por una parte, este citacionismo entendía la posibilidad de traer al mundo nuevamente lo ya presentado y coinvertirlo además en una escena, de manera que se trastocaba el tiempo lineal, pero también el espacio tradicional de la representación.

Por otra parte, la fotografía de los años ochenta ejemplifica de buena manera las advertencias que sobre la posmodernidad ha hecho, el modo diferente de comprender los medios. Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar la descripción como una actividad estratigráfica, dice Crimp (2005) “esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación constitutivos de las estrategias que utilizan las obras, exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen” (pág. 34). De manera que, la tarea crítica es develar las superposiciones de imágenes, de tiempos o de órdenes, que modifican la representación en tanto determinan lector y contenido.

“La labor del crítico ejemplifica el horizonte de reflexión que se proponía consolidar con la posmodernidad. Consideraba la puesta en evidencia del sistema de distribución de poder que se esconde tras las imágenes y la naturaleza no necesaria de tales representaciones, con el fin de devolver a los sujetos la agencia en el proceso de producción y utilización de las mismas” (sic) (Crimp, 2005, p. 8). De manera que, su compromiso con el análisis del arte que es resultado del activismo político y de la valoración de la cultura *queer*, del ethos *queer* y de la política *queer*, requiere de un aparato teórico renovado, resultado del cruce de caminos entre una modernidad agotada y una acción crítica que se comprometa de manera activista con la identidad y la cultura. Crimp intenta ir más allá y cree que esto solo es posible en la evaluación de la fotografía; en *The Photographic Activity of Posmodernism*, el último texto de su trilogía iniciada con *Pictures* y *On*

the Museum's Ruins, propuso la fotografía como la única alternativa a la pintura en el marco de la posmodernidad. Sin duda la fotografía vio, en tanto producción artística, un nuevo amanecer al final del siglo pasado en el que se instauró como instancia fundamental del universo expositivo⁶⁷ (Guasch, 2000).

Por distintos caminos, desde diferentes artistas y con estructuras teóricas dispares se animó, particularmente desde los teóricos vinculados con la revista *October*, la demarcación de la posmodernidad, de manera que, Douglas Crimp no fue el único en establecer un marco teórico-crítico... “Paralelo empeño, aunque a partir de otros presupuestos, movió a Craig Owens, que en la primera entrega del ensayo *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Posmodernism*, reivindicó la alegoría (que la modernidad consideró una aberración estética) como fenómeno posmoderno” (Guasch, 2000, p. 346). De manera que, si bien la alegoría había sido examinada desde la perspectiva hermenéutica del arte y se entendía la hermenéutica como el fenómeno de la comprensión y la correcta interpretación de textos o de otros objetos de la experiencia, el arte resultaba una forma de la experiencia en la que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de la perspectiva científica, pero que puede ser objeto de interpretación (Romero, 2014). No obstante, esta no era una perspectiva precisamente posmoderna.

Así, una obra de arte puede ser interpretada bajo algunas de las nociones que propuso H.G. Gadamer, aunque es sabido que las propuso para una circunstancia reducida del arte, la pintura. Y

⁶⁷ Robert Longo (Nueva York, 1953), Barbara Kruger (New Jersey, 1945), Richard Prince (Panamá, 1949), Louise Lawler (Nueva York, 1947), «habían adoptado la fotografía y la metodología de la apropiación como instrumentos prescriptivos para inscribir la “nueva pintura” en el territorio de la posmodernidad.» (Guasch, 2000, p. 345). A este nuevo impulso de la fotografía se debe sumar primero: Martha Rosler (Brooklyn, 1943), Bernd (Siegen, 1931) y Hilda Becher (Postdam, 1934) Thomas Struth (Gelden, 1945) y luego Jeff Wall (Vancouver, 1946), Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956), Cindy Sherman (New Jersey, 1954), Nan Goldin (Washington, 1953).

el universo de producción de la posmodernidad sin duda rebasaba el estrecho espacio de la pintura, como bien se ha dicho. No obstante, la alegoría y el símbolo representan algo a través de otra cosa y, por lo tanto, se constituyen como fundamentales para el ejercicio de las artes representativas, pero también para el del arte actual (Romero, 2014), si se considera que “el arte, entonces, hace visible en el sentido de que muestra lo que no está mostrando, y presenta formas de carácter alegórico o simbólico que, interpretadas por un espectador, le permitirán otorgar un sentido a un texto particular, inscrito en lo que estas formas sugieren o intiman como algún tipo de sospecha” (Romero, 2014, p. 128). Luego, la alegoría restablece el horizonte teórico tan cerca de la posmodernidad como de la hermenéutica tradicional.

Por otra parte, a partir de la obra de Julian Schnabel (Nueva York, 1951) Hal Foster formula la existencia de dos posmodernidades: una neoconservadora y otra que podía considerarse próxima al posestructuralismo. «Definido básicamente en términos de estilo, el posmodernismo neoconservador se caracteriza por su voluntad de retornar a la figuración narrativa y a la representación, por reivindicar al artista en tanto autor y, finalmente, por recuperar la tradición concebida como “redención de la historia”, retorno que Hal Foster entendía como una huida de un presente que no se quería asumir» (Guasch, 2000, p. 357). Y el próximo al posestructuralismo, que se instituyó como paradigma de la escuela de *October*, en términos de que fue sin duda la fuente teórica fundamental; la tradición francesa de la segunda mitad del siglo XX y en particular, Jacques Lacan, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Julia Kristeva, son considerados como posestructuralistas prominentes, pero sobre todo como la fuente de la que bebió la posmodernidad norteamericana. Tomando distancia de la posmodernidad y sus estructuras conceptuales y argumentativas, sería difícil la interpretación y comprensión del arte dejando al margen los conceptos que estos teóricos tomaron de la tradición

francesa y que de varias maneras se constituyeron no solo en el lenguaje para hablar de arte, sino en el territorio de pensamiento que articulaba teoría y arte. “Al respecto fue sintomático el creciente interés que despertaron los filósofos franceses Michel Foucault, Jean-François Lyotard y, especialmente, Roland Barthes y Jean Baudrillard, entre los artistas e intelectuales norteamericanos, quienes hicieron suyos algunos de los principales conceptos posestructuralistas” (Guasch, 2000, p. 380).

No obstante, al margen de las posturas teóricas fuertes, la posmodernidad en los Estados Unidos se alimentó también de estrategias y prácticas que habían emergido en la marginalidad y que hicieron el tránsito a la alta cultura; herederas estas del movimiento pop y de la importancia que cobraba lo que se conoció como la escena marginal neoyorkina, que había sabido cristalizar la banalidad y el hedonismo, asistiendo al levantamiento de una identidad cultural, no solo apolítica, sino positivista. De manera que, la absorción de prácticas urbanas en principio no artísticas, como el *graffiti*, por el sistema del arte hace parte también de la posmodernidad. Esta estrategia determinó, en consecuencia, que fueran atendidas y observadas algunas maneras de la producción que si bien emergieron en la marginalidad, se consolidaron como estrategias del arte y renovaron el formalismo tradicional⁶⁸.

Por otra parte, la idea de simulación, que se elaboró fuertemente en el discurso francés y devino uno de los conceptos para describir las condiciones del mundo de finales del siglo pasado, se

⁶⁸ “El equilibrio entre el sistema comercial y el del *South Bronx* buscado por J.Aheam, fue desoído por algunos graffitistas que salidos del Bronx emprendieron una meteórica trayectoria artística, como hicieron, no sin tensiones, Jean-Michel Basquiat (Nueva York, 1960), Keith Haring (Pensilvania, 1958) y Kenny Scharf (Los Ángeles, 1958)” (Guasch, 2000, p. 271).

instauró en la práctica del arte también como un asunto fundamental⁶⁹, describiendo de qué manera los artistas se apropian del concepto y lo disponen para el mundo del arte⁷⁰.

Entonces fue, para el caso norteamericano, el pensamiento posestructuralista francés el que llevó a los disidentes del posmodernismo neoconservador a adoptar la vía del apropiacionismo y del simulacionismo: En Europa, a diferencia de la escuela francesa, ya mencionada, la posmodernidad condujo por caminos bien distintos; el pensamiento débil se anunciaba como la disolución del pensamiento moderno por la vía de desconocer su idea de progreso como proyecto común y además, no privilegiar ningún significado como trascendental. El pensamiento débil se presenta como más radical.

«Piensa que el nihilismo no es solo el mayor de los riesgos para el Ser, sino su destino “auténtico”, el de disolverse como fundamento “objetivo”» (Vattimo, 2013, p. 234). De manera que la idea extendida de la posmodernidad asociada a cierta noción de vaciamiento se podía vincular a los discursos del fin de la modernidad, que se inspiraban en el pesimismo sobre el lugar del sujeto, pero que al alejarse de la modernidad como la posibilidad de novedad proponían que el rechazo a lo nuevo también era una manera de estar en el mundo. Es decir, “el problema que el pensamiento débil busca resolver a su manera es también el problema de encontrar un modo de recordar el ser que no cabe en el misticismo” (Vattimo, 2013, p. 235). La dificultad es

⁶⁹ Citando a Eleonor Hartney, Guasch afirma: «los simulacionistas o posapropiacionistas se valen de la simulación como un medio de distanciamiento “filosófico” del viejo estilo en arte, distanciamiento, a la vez, del mundo de los productos de consumo, de la mercancía y del comercio del arte. En tanto que no únicamente simulan o imitan las apariencias de los objetos producidos mecánicamente, sus formatos estandarizados y sus colores no naturales, etc., sino que intentan reproducir el poder de seducción que el objeto de consumo ejerce sobre el público, los trabajos de los simulacionistas se sitúan entre arte y comercio» (Guasch, 2000, p. 394).

⁷⁰ Artistas: Jeef Koons (Pensylvania, 1955), Haim Steinbach (Israel, 1944).

que el arte es en varios sentidos un enunciado metafísico y el asunto que se advierte es que la metafísica, acabada la modernidad, llega a su fin.

Con relación a estas características de la posmodernidad que apuntan a consolidaciones teóricas más fuertes y que han decidido articularse con los discursos de carácter filosófico, en un proceso similar al emprendido por el filósofo francés Jaques Derrida, “los artistas de la segunda posmodernidad, más allá de destruir la tradición retornando a ella, se propusieron deshacerla, desedimentarla, descomponerla, desmoronarla y deconstruir sus significados iniciales para arruinar los conceptos de verdad, razón, globalidad y totalidad” (Guasch, 2000, p. 408). Las obras devienen en espacios de discusión y reflexión a partir de los anteriores conceptos o de otros que vayan surgiendo, sobre los que los artistas consolidarán pensamiento. Son enunciados, textos que aspiran a escenarios dialécticos alejados de la contemplación.

La idea de embestir contra la modernidad no puede ser un capricho, debe imponerse un horizonte de pensamiento que resulte no solo en la consolidación de lo posmoderno, sino en repensar las lógicas actuales. No se trata, pues, dice Guasch (2000), insistiendo en el pensamiento de Derrida, “de atacar los discursos de la modernidad, sino de volver a minarlos, de encontrar sus fisuras (quebrantamiento lento pero imparable del sistema moderno), para cuestionar así las distintas significaciones que tienen su origen en la lógica inmanente, en la racionalidad logocéntrica y... en la autoridad, en el discurso lineal de las vanguardias que habitan el territorio de la última modernidad” (p. 408).

Sin duda otra manera de asistir a las nuevas preguntas sobre lo metafísico, a un aparato renovado de pensamiento sobre otras lógicas, no temporales, y tampoco determinadas por entusiasmos de novedad. “Lo que se requiere, afirma Jaques Derrida, es solicitar las estructuras metafísicas (en el campo del arte serían las tradiciones reduccionistas, nominalistas, poveras y conceptuales) para

referirse a ellas “habitándolas” de forma estratégica y llevarlas al límite en el que solo puedan mostrar sus desajustes y falacias” (Guasch, 2000, p. 408). Un pesimismo sobre las maneras, estrategias y estructuras en las que se instauró la modernidad más atractiva, que advierte que a partir de una lógica rigurosamente deconstructiva será posible percibir las distorsiones y comprender los vacíos.

“La modernidad, el anatema que Occidente ha repetido obstinadamente, la exclusión por la cual este se ha constituido y reconocido” (Derrida, 1986, p. 135), resume de la mejor manera el sentimiento de Occidente en el que al mismo tiempo que se convirtió en su posibilidad de consolidarse regularmente y mantener a su vez cierta autoridad, es la esperanza de la disolución de todas las estructuras. La renovación de lo que había mantenido y estructurado el sentido y las relaciones y que solo en el nerviosismo de la inseguridad puede modularse e iniciar de nuevo el proceso. « En todos los órdenes, la posibilidad del representante sobreviene a la presencia representada como el mal al bien, la historia al origen. El significante-representante es la catástrofe. Por eso siempre es "nuevo" en sí, en cualquier época que aparezca. Es la esencia de la modernidad.» (Derrida, 1986, p. 373). La pregunta reposa otra vez sobre lo nuevo. No es una inquietud sobre la posmodernidad, la que aquí propone entonces, es más bien sobre cómo entender la idea de lo nuevo y cuál sería su condición en el arte.

5.1.4.4. Protomodernidad. Posmodernidad tecnológica.

Por otra parte, y tal vez como consecuencia de la importancia que la posmodernidad dio a la noción de simulacro y a sus continuaciones, así como a la idea según la cual el progreso y el desarrollo tecnológico eran dependientes mutuamente, se articularon sólidas propuestas desde la filosofía y desde las ciencias humanas y sociales, que terminaron por consolidar un espacio en el

que la posmodernidad se intentó traducir desde la relación con la tecnología; el desencanto sobre el futuro y la desconfianza en la tecnología.

5.1.4.5. Posmodernidad activista.

Puede también rastrearse la pista de una posmodernidad vinculada sólidamente con la hipótesis de la transformación del mundo desde la incidencia en sus alternativas de localización y ejercicio del poder. De manera que, rastreando la obra de Michel Foucault, su crítica histórica a la modernidad, se articula un espacio para el pensamiento posmoderno y para la práctica artística, que se inquieta fundamentalmente por las tensiones y alternativas que tiene la sociedad con respecto al poder.

Para los artistas, las preocupaciones de carácter tradicional, como aquellas vinculadas con ideas sobre la forma y el estilo; o con las nociones a partir de las cuales la modernidad había dado en determinar la reflexión sobre el arte y su producción dejaron de tener sentido e interés. La práctica del arte, así como sus productos resultantes, pero también la idea del artista, no coincidían con los intereses renovados de los artistas posmodernos. Tal como lo afirma Hal Foster, su preocupación primordial (del arte) no está relacionada con las propiedades tradicionales o modernistas del arte, con el refinamiento del estilo o la innovación de la forma, la sublimidad estética o reflexión ontológica sobre el arte como tal... se sitúa en ese cruce entre instituciones de arte y economía política, y representaciones de la identidad sexual y de la vida social (Foster, 2013). Al parecer, al abandonar la ansiedad por la innovación formal, los artistas estuvieron en capacidad de mirar a los costados, de intentar otras formas de habitar el sentido de lo social.

Para esta generación de artistas resultan válidas solamente aquellas cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política, por ejemplo) y de representaciones (la

identidad sexual y la vida social), (Foster, 2013). Los artistas han decantado sus intereses privilegiando su condición y, en consideración, aquello que los determina en tanto sujetos, deviene fundamental para sus obras y por tanto para el discurso del arte que se instaura. No posee un sentido intimista, por el contrario, trata desde la particularidad de acceder al universo de las categorías colectivas que habían permanecido en silencio e invisibles.

De manera que la idea de un arte activista posmoderno se consolidó. Se rastreó particularmente el escenario de la ciudad de Nueva York, que revisó “algunas prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia, relaciones que se pueden resumir en la trilogía de valores que Walter Benjamin había establecido en *El autor como productor*: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica” (Guasch, 2000, p. 471). La invitación Benjamina al artista a intervenir el aparato de producción de la cultura se considera, por una parte, en tanto es aceptada la idea de que es el artista quien debe transformar el aparato simbólico de producción y por otra, sufre una importante transformación, que tiene que ver particularmente con la idea según la cual en la posmodernidad activista, artista y productor cumplen el mismo papel. En palabras de A. Guasch (2000): “la distinción entre el montador, como ingeniero del material artístico, y el artista, como organizador de una información visual y textual preexistente, encajaron perfectamente en la sensibilidad posmoderna, hasta el punto en que, en la década de los ochenta, se convirtieron en uno de los principales referentes en los debates sobre la intertextualidad” (p. 472).

Se hablará después propiamente de arte activista. Tal como reconoce la propia L.R. Lippard, hay que buscar las raíces del arte posmoderno activista de los años ochenta, en el arte político de los sesenta/setenta, el de artistas como Leon Golub y Nancy Spero, así como en el de los colectivos que tomaron posturas antibelicistas, antirracistas y, en general, proderechos humanos y civiles,

movimientos feministas, etc., como hicieron entre otros *Artists and Writers Protest*, *AWC (Art Workers Coalition)* y *WAR (Women Artists in Revolution)*⁷¹.

Frente a este posmodernismo norteamericano, resultado de la particular lectura de la escuela francesa, que tomó fuerza en la crítica y teoría del arte y que consolidó un especial lugar para los estudios críticos del arte, así como para los artistas que fueron referenciados y estudiados por estos teóricos; emerge un examen de la posmodernidad que no se centra en el arte para comprender la cultura y sus transformaciones, sino que cree por el contrario que la transformación es de carácter cultural y que en tal sentido la producción artística es causa y consecuencia del cambio de paradigma; luego se suscita una vuelta a la cultura por vía del interés del arte, por ejemplo en asuntos como la identidad.

5.1.4.6. De lo cultural posmoderno.

De manera que, la posmodernidad entendida como la transformación del aparato cultural occidental, no es una ruptura en el sentido histórico de las transformaciones y cambios que se han producido abruptamente como resultado de fuertes irrupciones políticas o económicas. Dada en términos de las relaciones que se pueden establecer con la idea de cultura, Andreas Huyssen (2006) sugiere que «no existe un corte o ruptura total entre el modernismo y el posmodernismo, sino más bien que el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas han entrado en un nuevo marco de relaciones mutuas y configuraciones discursivas que podemos llamar “posmoderno”» (pág. 11).

La apuesta fuerte de la modernidad que consideró renovar las relaciones entre las nociones de alta y baja cultura e intentó proponer articular los productos provenientes de una y otra, insistiendo en

⁷¹ Ver: Lucy R. Lippard. *Caballos de Troya: arte activista y poder*. En: Wallis Brian. *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ediciones Akal, Madrid (págs.342-361).

la transformación de la sociedad por la vía de la transformación de los productos simbólicos que la determinaban, no debe ser comprendida como una oposición. “Pese a su fracaso final y acaso inevitable, la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo” (Huyssen, 2006, p. 7). De manera que, la transformación del cuerpo social sobre el que arengó la vanguardia, si bien no pudo siquiera rozarse; la articulación posterior del artista con su condición y las dinámicas de su comunidad leyó de mejor manera la transformación.

La posmodernidad en tanto escenario cultural de la sociedad que aceptó consolidar los ideales de progreso abrazó el desarrollo tecnológico y en últimas instauró la modernidad como el horizonte sobre el que se debía levantar el futuro. “Presentará la cantidad de razones históricas y teóricas vinculadas con la longevidad de ese paradigma, y discutirá la cuestión de hasta dónde el posmodernismo puede ser considerado como un nuevo punto de partida” (Huyssen, 2006, p. 6). Sin embargo, entenderlo como un punto de partida es justamente entrar en la dinámica de la que la posmodernidad justamente se quiere alejar de los órdenes lineales y acumulativos.

“La dimensión crítica del posmodernismo reside precisamente en el cuestionamiento radical de los supuestos que vinculaban al modernismo y la vanguardia con la mentalidad de la modernización” (Huyssen, 2006, p. 315). Es así como la vanguardia se agota en el ejercicio de su propia mirada moderna, lo que deja la ruta dispuesta para una modernidad que no se lea desde su misma condición y esa superación debe ser la posmodernidad.

No es por tanto sólida la propuesta de comprender la posmodernidad solo como un estilo, sino como una estrategia distinta de advertir la cultura, que toma distancia de su determinación desde la forma o desde las estructuras valorativas formalistas. En ese sentido, el surgimiento de lo

posmoderno más allá de la vanguardia no puede comprenderse acabadamente a menos que se advierta que el modernismo y el posmodernismo mantienen una relación diferente con la cultura de masas. “Muchas de las discusiones del posmodernismo fracasan al abordar esta cuestión, perdiendo en cierto sentido su objeto mismo y hundiéndose entonces en la tentativa inútil de definir lo posmoderno meramente en términos de estilo” (Huyssen, 2006, p. 8). Luego, plantear la tarea de forma similar a como se la plantearon aquellos momentos con carácter más historiográfico y que defendían ciertas condiciones, formales la mayor parte de las veces, no es la alternativa porque aun ubicando características formales y de estilo, nada se habrá aún dicho sobre la posmodernidad.

La posmodernidad, entendida su dimensión cultural, advierte que “el dogma del alto modernismo se ha vuelto estéril y nos impide entender los actuales fenómenos culturales” (Huyssen, 2006, p. 9), que por supuesto desbordan el campo del arte, en tanto no pretende el arte constituirse en equivalencia de la cultura; si logra en la práctica del arte evidenciar y desarrollar algunas pistas para la comprensión del aparato cultural. De manera que, la condición posmoderna puede ser comprendida por la doble transformación de los procedimientos de relación de las instancias culturales que delimitaron las ideas de alta y baja cultura que, aunque puede parecer un argumento reduccionista, enfrenta algunos de los lugares de emplazamiento del arte.

“El posmodernismo representa en su nivel más profundo no solo otra crisis del ciclo perpetuo del auge y fracaso, agotamiento y renovación que ha caracterizado el itinerario de la cultura modernista. Representa más bien un nuevo tipo de crisis de esa cultura modernista en sí misma” (Huyssen, 2006, p. 374), ya no de carácter binario ni excluyente, en la que el arte ha devenido uno de sus referentes y también una de sus características.

No obstante, por esta vía el posmodernismo no tiene interés en dar por terminado ningún momento ni estado de carácter histórico o estilístico, y sin duda menos la modernidad con la que justamente entabla constantemente un diálogo.

“El posmodernismo está muy lejos de volver obsoleto el modernismo. Al contrario, arroja sobre este una nueva luz y se apropia de muchas de sus estrategias y técnicas, insertándolas y haciéndolas funcionar en nuevas constelaciones” (Huyssen, 2006, pág. 375). En este posmodernismo de articular y evaluar instancias de las dinámicas culturales, los resultados de la tarea que se ha propuesto no pueden ser de otra índole que valoraciones de estados y relaciones de lo social, por tanto, adquieren sentido político, o lejos de estas ideas mantenerse en el primer lugar que se conquistó, el de la trivialidad, que se oponía al universo de los grandes relatos y estructuras del arte. « No es difícil advertir que surja de estas constelaciones políticas, culturales y sociales un posmodernismo de la resistencia, e incluso de la resistencia a ese posmodernismo de la variedad “todo está bien”. La resistencia será siempre específica y dependiente del campo cultural en el que opere» (Huyssen, 2006, p. 379). La clave, concluye Huyssen, es no eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte.

La consolidación de la reflexión en torno a la cultura se estrecha de manera importante en relación con las instituciones y en particular al museo, que se instaura como el paradigma del triunfo de la modernidad y no solo en la evidente protección y salvaguarda de la cultura patrimonial, sino en tanto espacio para la protección de lo que podía ser consentido como parte de la línea historicista que en el recorrido hacia el pasado salvaba sus hitos y determinaba la lectura lineal acumulativa y asociada a la idea de progreso de aquello que la continuaría.

De forma que, el escenario del arte por excelencia, el museo, acoge una disputa que finalmente solo zanjará en los nuevos dispositivos que irán a remplazar el museo tradicional, y que en principio cobijarán toda suerte de prácticas y relaciones. “La batalla reciente entre modernos y posmodernos no ha sido sino el último capítulo, hasta ahora, de esa querella. Pero en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad el propio museo ha sufrido una transformación sorprendente: acaso por primera vez en la historia de las vanguardias, el museo en su sentido más amplio ha pasado, dentro de la familia de las instituciones culturales, de ser el que se lleva las bofetadas a ser el hijo predilecto” (Huysen, 2001, p. 42). Si bien la posmodernidad logró desprenderse, seguro como consecuencia también de las invitaciones de las vanguardias, de la idea tradicional de museo que se había consolidado durante doscientos años y que lo determinaba como un lugar difícilmente modificable y que además debía cargar la acumulación historiográfica y advertir sobre sus posibles continuaciones; también logró convertir el museo en un espacio sujeto a la vitalidad de las prácticas contemporáneas, que supieron bien como integrarse con el espacio tradicional y renovar de manera importante su estatuto social.

La obsolescencia programada de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una museomanía implacable. “El papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène* espectacular y la exuberancia operática” (Huysen, 2001, p. 42). Sobre el museo y los espacios museales del mundo actual cabe sin duda un relato más preciso, sin embargo, este desborda los intereses aquí propuestos.

No obstante, el inmenso cuerpo teórico y la importancia que adquirió como estructura de pensamiento en las dos últimas décadas del siglo pasado y la primera de este, hablar al tiempo presente de arte posmoderno resulta sin duda anacrónico, difícilmente sería un adjetivo adecuado

para referirse a la práctica del arte en este tiempo y difícilmente también algún artista aceptaría hoy el adjetivo de posmoderno para describir su obra. Es una noción que simplemente dejó de interesar y no define la producción artística actual.

Un muro de ladrillo, de una altura aproximada a los 1.80 m. y un largo de 20 m, se levanta atravesando un espacio interior. Al mirarlo con algo de atención se percibe que el muro tiene una pequeña irregularidad casi en el centro, una especie de pliegue. Es preciso acercarse. En el suelo, recibiendo el peso del muro, al mismo tiempo sosteniéndolo y generando la irregularidad, se ve un libro. *El castillo*, de Franz Kafka.

La obra se llama: **El castillo**. De: **Jorge Méndez Blake**.

Se puede ver en: <http://www.mendezblake.com/obra>

5.1.5. Cinco. Arte contemporáneo y filosofía.

La filosofía, no obstante, consolidó una muy importante línea de pensamiento, al margen de la estética tradicional y de sus horizontes conceptuales y argumentativos más sólidos. En la filosofía analítica, que había más o menos ordenado sus intereses con respecto a la lógica, las proposiciones, el lenguaje y la fascinación por las ciencias naturales, y que por tanto se había mostrado considerablemente alejada del arte y sus estructuras teóricas y críticas, se instauró un espacio de reflexión sumamente importante para el arte del final del siglo XX y el debut del actual.

Si bien la filosofía analítica mostró un especial interés en el análisis lógico de los conceptos y celebró una autoproclamada afinidad con la investigación científica y con el estudio del lenguaje; asumiendo, como es sabido, una posición bastante escéptica con respecto de la metafísica y más aprensiva en relación con la hermenéutica. Primero por la vía del lenguaje y luego intentando una aproximación lógica a la pregunta sobre el arte, se consolidó como una instancia fundamental para el desarrollo del aparato teórico del arte de los tres últimos decenios.

De manera que, la filosofía analítica, especialmente la lógica y particularmente la obra de Ludwig Wittgenstein, quien se resistió fuertemente a aproximarse a la estética por una parte y a la idea de

arte por otra, es sin duda merced a su silencio quien propone la discusión más relevante; esta será continuada por filósofos que centraron su trabajo en materias como el lenguaje y la cognición y que por tanto pudo haber parecido que no se aproximarían al arte, pero fue allí justamente donde propusieron sus más elaboradas estructuras de pensamiento.

“En arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada” (Wittgenstein, 1992, p. 10), puede ser el bellísimo punto de partida para intentar comprender la ambigüedad de la estructura del pensamiento analítico con relación al arte.

Poco dijo Wittgenstein sobre el arte, tal vez su célebre frase tampoco explique mucho de un hombre cuya formación y desarrollo personal e intelectual se dio en el seno de una oligárquica familia de la Viena de la tradición musical y cultural más elevada, luego “de lo que no sabemos hay que callar” (Wittgenstein, 2010, p. 133), finalmente da algunas pistas para la aproximación a su pensamiento analítico que se articula sobre el arte. Tal vez poca cosa más expresó, pero aseguró que el juicio sobre el arte debía recaer en la idea de lo *tremendo*, por tanto, es conveniente precisar un par de asuntos.

Si bien, como se mencionó y aunque no aparezca una referencia explícita, para Wittgenstein en la época del *Tractatus*, el territorio de la estética está unido de manera indisociable con el de la ética, de manera que al precisar el horizonte de la ética, se ajustará también aquel de la estética.

Jacques Bouveresse (1993) insiste en que “si fuese el caso y de ser posible hablar de estética a partir de la obra de Wittgenstein, no podríamos recurrir solamente a lo escrito o a lo dicho, ya que sus textos no se ocupan en particular de este asunto; la posibilidad misma de una estética wittgensteniana descansa sobre una parte no escrita o no dicha” (pág. 15).

Son las *Lecciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, el único documento que se aproxima a una reflexión sobre el tema. De manera que sería posible entonces, intentar una

estructuración de algunas de las ideas que gravitan en torno a la estética que hagan posible acotar lo que el filósofo enunció sobre el asunto.

Wittgenstein (1992) considera que, con respecto a la evaluación estética, entendida como valoración artística, que es muy similar a la estructura fundamental del pensamiento y del lenguaje, “el sentido de una proposición es muy similar al asunto de una valoración artística” (pág. 100), dado que la proposición es, en el *Tractatus*, la descripción de un estado de cosas, y su posibilidad descansa sobre el principio de representación de objetos por medio de signos (Wittgenstein, 2005, p. 69); y en esta el nombre hace las veces del objeto, está articulada y se expresa sensoperceptivamente (Wittgenstein, 2005, p. 56). “Al parecer, las cualidades anteriormente mencionadas las comparten la valoración artística y la proposición; es decir, la obra de arte, que se constituye como una manera de representar el mundo, se sirve del símbolo, el signo y la alegoría como herramientas para expresarse y la forma que tenemos para hacer una valoración artística es aproximarnos a lo que la obra de arte expresa, sirviéndonos a la vez nosotros, de los sentidos y de la percepción” (Romero Moscoso, 2011, pág. 30).

Sobre la idea de arte en general o sobre la obra de arte en particular poco ha dicho. “Si hablamos de juicios estéticos, pensamos, entre otras mil cosas, en las artes” (Wittgenstein, 1992, p. 69). No hay un vínculo necesario entre un juicio estético y la obra o el arte; puede llegar a suceder que un juicio estético recaiga sobre el arte, pero no es necesario que así suceda.

Con respecto al mundo cotidiano, es posible pensar que un color no es el adecuado, o un tamaño es mayor o menor de lo que se esperaba; constantemente debemos levantar juicios sobre las cosas y sobre el mundo que pueden ser juicios estéticos, pero para Wittgenstein, esos juicios distan mucho de ser estéticos y expresan los deseos de las personas; *modo correcto*, los llama. De manera que, si expresamos que un color, un material o un tamaño es el adecuado, estamos

expresando que las características que se han considerado tienen el valor *correcto* que satisface nuestros deseos.

Por otra parte, el lenguaje que hemos usado es equivocado, si lo que se pretende, por una parte, es un juicio estético y por otra valorar la obra de arte. Desde mi punto de vista, dice Wittgenstein, el tema (de la estética) es muy amplio y se ha malentendido completamente (Wittgenstein, 1992). Lo que en principio parece una reflexión sobre el lenguaje y su incapacidad de permitir emprender la valoración estética, asegura a continuación la insuficiencia y escasa pertinencia del juicio estético. Considera además que las palabras usadas en un juicio estético tan solo son adjetivos, como “hermoso” o “bonito”.

No obstante, “las palabras que llamamos expresiones de juicios estéticos desempeñan un papel muy complicado, pero muy definido en lo que llamamos la cultura de una época” (Wittgenstein, 1992, p. 72). Los adjetivos como bello y demás, solo pueden ser usados correctamente en relación a una época determinada y a las específicas condiciones a partir de las cuales se delimita o estructura. Lo que no es más que una insistencia en la idea según la cual aquello que se ha determinado como bello en un contexto particular, no debe serlo para otro⁷².

Sin embargo, Wittgenstein piensa que, para referirnos a una obra de arte, no podemos utilizar nociones como *correcto* y que tampoco es posible hacer una evaluación. “No hablaríamos de evaluación cuando se trata de lo tremendo en arte” (Wittgenstein, 1992, p. 71). Luego, para hablar de arte debemos utilizar la idea de *lo tremendo* y esta en manera alguna será un juicio sobre la obra con carácter evaluativo.

⁷² “Por ejemplo, en una sociedad determinada llevar los pantalones azules o verdes puede significar mucho, y en otras puede no significar absolutamente nada” (Wittgenstein, 1992, p. 77).

La hipótesis es la siguiente: “solo es posible hablar de lo tremendo en arte cuando se acepte que lo tremendo mismo es todo lo que es posible pensar; siempre que aceptemos que con esta idea se agota lo que es posible decir sobre una obra de arte o, en el mismo sentido, cualquier cosa que se diga se convierte en algo menor, menos preciso, que esta idea” (Romero Moscoso, 2011, pág. 32).

No obstante, el recato y la distancia tomada por Wittgenstein en relación con los asuntos del arte y la estética, la filosofía analítica encuentra un segundo aire con los argumentos lógicos, que enfrentan directamente una pregunta sobre el arte.

Desde la filosofía de la segunda mitad del siglo XX especial interés merecen Arthur Danto y Nelson Goodman quienes han instaurado algunas de las discusiones más prósperas. El primero sostiene que la real transformación del arte se da en términos de la transformación del concepto quizá más tradicional de lo que fue el aparato de la estética: la belleza; que además atraviesa las nociones de obra y autor. Luego consideró el proyecto de elaborar una definición de arte, cuando al parecer ya no era interesante siquiera para las disciplinas que se encontraban en el entorno y medio del arte. “La filosofía del arte estaba dominada por dos grandes tesis: Que una definición semejante no era posible, que una definición semejante no era necesaria” (Danto A. , 2005, p. 28). Así resulta que, ver algo como arte, dice Danto, necesita algo que el ojo no puede encontrar, una atmósfera de la teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: *un mundo del arte*. Sin duda es ese mundo del arte que intenta atrapar, el que determina la pregunta por el arte de este tiempo. Una tarea ontológica, en tanto procura entender lo que significa ser arte.

Antes de intentar abonar a la respuesta, construye un horizonte de reflexión en el que, a partir de ejemplos, la mayoría paradigmáticos de la historia del arte occidental, advierte sobre consideraciones fundamentales. En una aproximación a lo que podrían considerarse como los

límites de la mirada y de la representación señala varios acontecimientos de ruptura. El primero tiene que ver con la apreciación común de que antes de los inicios del siglo XX, en Francia particularmente, las artes se habían dedicado a copiar las apariencias visuales en distintos medios, por tal motivo se afianzaron ciertos desarrollos, procesos y estructuras, que actualizaron una serie de descubrimientos (perspectiva, claroscuro, estudios de anatomía, etc.) con el objeto de alcanzar representaciones fieles de la naturaleza, naturalistas. El arte tenía como tarea capturar el mundo de la manera más precisa.

El desarrollo de la fotografía, sabemos bien, acentúa la posibilidad de pensar en la elaboración de imágenes que devengan fieles a la realidad, para Danto a la fotografía sigue la fotografía en movimiento y menciona en tal sentido que: la imagen en movimiento se alió con las artes literarias por medio del sonido, insistiendo en lo que parece ser el límite del esfuerzo naturalista.

Luego, en lo que llama *estados de ánimo revolucionarios*, al tiempo que intenta ajustar el argumento, propone que la búsqueda de la verdad visual no forma parte de la definición de arte, el ejemplo: *Las señoritas de Avignon*; el argumento: el arte de Picasso es una batalla contra las apariencias, y por tanto contra la historia progresiva del arte (Danto A. , 2005). No hay por tanto un interés en que la verdad de lo que se representa, otorgue el estatuto de arte.

En el mismo sentido, en referencia a la exposición del grupo de los fauvistas de 1905, en el *Grand Palais*, momento en el que el crítico Louis Vauxcelles identifica el grupo como “bestias salvajes”, Danto determina que por lo menos Matisse intenta pintar a su esposa con “carácter”; Matisse la pintó con rasgos de carácter, en lugar de rasgos visuales. Como si de alguna manera la insistencia en que el retrato no tiene pretensiones de naturalismo y por el contrario encontrarlo en capacidad de evidenciar algo como el temperamento de la mujer retratada lo definiera como arte,

no en tanto la representación del mundo visual, sino del mundo sensible. No mucho ha avanzado, salvo la idea de que el arte tiene una resolución formal, tras la que es posible sentir el mundo.

Así, el *Cuadrado negro* de Malevich, de 1915, le sirve para hacer una entrada a la abstracción, que rompió con el vínculo entre la superficie y su modelo y, que va a consolidarse a lo largo del siglo XX con múltiples escuelas y movimientos que se concentran en la abstracción como argumento para la representación. Es posible a esta altura mencionar, como ejemplo, la relación con el Surrealismo que proponía, la no menor tarea de, expresar el funcionamiento real del pensamiento y la distancia por tanto que se ha tomado de la representación figurativa más tradicional. Los argumentos aún no distan mucho de ser los que ha usado la historia del arte para determinar algunas rupturas y emergencias.

Para cerrar el cerco que quiere recoger Danto de la culminación de la modernidad y el triunfo de las vanguardias, faltaría lo icónico: los *ready-mades*, que plantean la posibilidad de usar, en palabras de Danto, cualquier cosa en sus obras, sobre todo objetos y sustancias de lo que los fenomenólogos denominan *Lebenswelt*: materiales comunes de la vida cotidiana y del mundo en el que vivimos.

De ahí la pregunta fundamental que plantea Danto, cómo distinguir entre el arte y las cosas reales que no son arte. No es precisamente una pregunta sobre el arte; es más bien una cuestión sobre la distinción de dos tipos de cosas; no obstante, puede ayudar a resolver el enigma con el que nos hemos enfrentado.

Danto elabora, además, una reflexión en torno a Joseph Beuys, (Krefeld, 1921 -Düsseldorf, 1986) y su conocida idea de que cualquier cosa podía ser una obra de arte, en particular se refiere a los materiales usados por Beuys a los que junto con los de Robert Rauschenberg (Port Arthur, 1925-Captiva Island, 2008), colchas, botellas, neumáticos, animales de peluche, etc., otorga el carácter

de realidad. En consecuencia, entiende las obras de los artistas antes mencionados como “una manera de llevar la realidad al arte, cuando en un principio la realidad era aquello que el arte debía representar, cambió la forma de entender el arte” (Danto A. C., 2013, p. 37).

Otros dos artistas marcan para Danto la mayor contribución a la respuesta que intenta distinguir lo que es arte de lo que no lo es. Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 -Neuilly-sur-Seine, 1968) y Andy Warhol, (Pittsburgh, 1928 - Nueva York, 1987) como parece además que no puede ser de otra manera en los análisis tradicionales del arte, de la historia del arte o de la historiografía del arte del periodo. Sin duda un lugar común. La inquietud parece ser la misma, cualquier cosa puede convertirse en una obra de arte, no obstante, la conclusión es diferente; dice Danto (2013) “que algo pudiera ser arte sin ser bello es una de las grandes aportaciones filosóficas del arte del siglo XX” (p.43).

El asunto de la Caja Brillo es ampliamente conocido. “Me pareció profundamente estimulante la idea de que dos cosas pudieran parecerse en todo, pero aun así poseer significados e identidades muy distintas, como la Caja Brillo y las cajas de Brillo” (Danto A. , 2005, p. 49). Una pregunta acertada sin duda, siempre y cuando no se invierta mucho en tratar de solucionarla; no parece que lo interesante de la pregunta sea encontrar una respuesta, más bien la posibilidad de levantar discursos sobre autoridad, originalidad, mundo del arte y demás puede ser una jugosa excusa para proponer en torno a la pregunta. No parece tampoco que esto tenga mucho que ver con la belleza, o siquiera con que la idea de belleza pueda hacer parte de la reflexión.

De manera que la inquietud de Danto puede considerarse como una inquietud retórica, en tanto pretender la definición nos pone en un territorio alejado de la práctica del arte. Acierta cuando dice: “Lo que no implica que la cuestión de si algo es una obra de arte sea arbitraria: sucede, simplemente, que los criterios tradicionales han dejado de tener validez” (Danto A. , 2005, p. 53),

lo que a todas luces no es un gran hallazgo si vemos lo que ha sucedido luego y durante las vanguardias. Lo reiteraba De Micheli (1992), al recoger e interpretar el cuerpo teórico de los movimientos: “El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos” (pág. 13), que ya el mundo del arte había además aceptado como una de las condiciones del arte del siglo XX, que se debatía entre formas de “salvajismo como uno de los modos para evadirse de una sociedad que se ha vuelto insoportable” (pág. 52).

De manera que, no tiene sentido alguno insistir en que “la definición de arte tiene que capturar la cualidad artística universal de las obras de arte, con independencia del momento en el que fueron realizadas” (Danto A. , 2013, p. 54).

En tal sentido, la filosofía ha acordado que no existen algo como unas características que puedan determinar si algo es o no una obra de arte, bajo ese criterio y observando la noción de Wittgenstein de *parecido familiar*, del que se desprende además que las definiciones parecen inútiles, Danto (2013) formula nuevamente su interrogante, “la cuestión central de la filosofía contemporánea del arte: dijimos, la de cómo distinguir entre el arte y las cosas reales que no son arte, pero que muy bien habrían podido ser utilizadas como obras de arte” (p.36). En consecuencia, una aproximación válida puede estar sujeta a constatar algunas condiciones en común que tendrían las obras de arte, sin importar su contexto y tiempo particular, una especie de *parecido de familia*. “Cuando los filósofos supusieron que no existe ninguna propiedad que compartan todas las obras de arte estaban buscando solo propiedades visibles. Pero son las propiedades invisibles las que convierten algo en arte” (Danto A. , 2013, p. 53). En este sentido sabemos que Danto concluye que la diferencia entre la Caja Brillo de Warhol y la otra, es invisible.

No obstante, Danto logra precisar una aproximación a la respuesta a su pregunta de la siguiente manera: las obras de arte tratan sobre algo, de manera que tienen un significado y, entonces precisa que, las obras de arte son *significados encarnados*; intentando ajustar su aproximación propone además definir el arte como *sueños despiertos*. “Mi sensación es que todos soñamos, seamos de aquí o de allá, sin excepción. Por lo general, esto requiere que durmamos. Pero los sueños durante la vigilia nos exigen estar despiertos. Los sueños están hechos de apariencias, pero tienen que ser las apariencias de cosas que están en su mundo” (Danto A. , 2013, p. 61). Un argumento ciertamente con carácter metafísico, pero desde el que es posible constatar la invitación de Danto a encontrar en el arte algo que no necesariamente está ante nosotros de forma que lo podamos señalar, una condición que resulta de asociaciones, pensamientos o emociones.

Sin duda, por otra parte, más interesante que su categórico, pero desapacible: “mi definición tiene dos componentes principales: algo es una obra de arte cuando tiene un significado -trata de algo- y cuando ese significado se encarna en la obra, lo que significa que ese significado se encarna en el objeto en el que consiste materialmente la obra de arte. En resumen, mi teoría es que las obras de arte son significados encarnados” (Danto A. , 2013, p. 147). La anterior categoría es más precisa: quizás solo, “sueños despiertos”. Que además se aproxima a la teoría de los imaginarios. “Lo imaginario no consta de mentiras ni secretos pues, muy por el contrario, se experimenta como una serie de verdades profundas de los seres, así estas no correspondan a hechos comprobables empíricamente” (Silva, 2013, pág. 36).

Por otra parte, Nelson Goodman consolida un lugar fundamental para el arte contemporáneo, que se inspira en modificar la pregunta tradicional sobre qué es el arte, por una más astuta y precisa para lo contemporáneo: *¿Cuándo hay arte?* El interés principal es determinar a qué nos estamos refiriendo en el mundo actual cuando hablamos de arte. Para Goodman, en sentido kantiano, el

arte contemporáneo parece acercase más a una noción de condición del arte, que a la localización de algo que pudiera presentarse como un objeto artístico.

«Si todos los intentos por contestar a la pregunta “¿qué es el arte?” acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez -y como tantas veces sucede en filosofía- haya que plantear que la pregunta no es la adecuada» (Goodman, 1990, p. 87). A partir de una discusión a propósito de si la obra de arte es lo que representa o lo que simboliza, Goodman sugiere la importancia de suprimir del arte, según sus palabras, las malezas sofocantes de la interpretación y del comentario.

Los ejemplos a los que acude se aproximan a los que Danto va posteriormente a privilegiar, objetos que pertenecen al entorno de la vida cotidiana; de manera que, Goodman (1990) dice: “las bibliografías de estética están embarradas de intentos desesperados de contestar a la pregunta “¿qué es arte?” ... se hace más aguda en el caso del arte encontrado -la piedra recogida en una carretera y expuesta en un museo- y se agrava aún más con el desarrollo de las formas de arte llamadas ambiental y conceptual” (Goodman, 1990, pág. 97); el presupuesto está entonces determinado por la dificultad que presenta la definición como obra de arte de objetos que se encuentran fuera de la tradición de lo que pudiera ser aceptado como arte, es decir, para arriesgar una respuesta, la dificultad no radica en los objetos artísticos tradicionales, sino en aquellos que han sido el resultado de las prácticas del arte que se desprendieron de los movimientos de vanguardia y que apelaban como es sabido a cierto eclecticismo formal.

De manera que, lo que permite aguzar la inquietud tiene que ver con el estatuto incierto de algunos objetos, que poblando la vida cotidiana se desplazan al arte y en consecuencia su sentido cambia. Goodman insiste en la pregunta que se aborda reiteradamente en la historia y la teoría del arte. “¿Es obra de arte un parachoques de un coche, todo retorcido, que se expone en una galería

de arte? ¿Qué cabe decir de algo que ni siquiera es un objeto, y que no se expone tampoco en una galería o en un museo, como podría ser, por ejemplo, cavar un hoyo en el Central Park y luego taparlo como prescribe Oldenburg? Si tales cosas son obras de arte, ¿lo serán también todas las piedras de la carretera, todos los objetos y todos los acontecimientos?” (Goodman, 1990, p. 98).

No obstante, Goodman abona dos horizontes de reflexión que serán fundamentales. Renueva la pregunta por el autor, siempre presente desde Benjamin, en términos de su capacidad de determinar si un objeto o una acción se transforman en obra de arte y ajusta aquella sobre la institucionalidad, que permitirá desarrollos como el de la *Teoría Institucional del Arte* de Dickie, sobre la que se mencionarán algunas cosas más adelante. Dice Goodman (1990), “y si ese no es el caso ¿qué es lo que diferencia lo que es arte y lo que no lo es? ¿Será arte porque así lo denomina un artista o porque está expuesto en una galería o en un museo? Ninguna de estas respuestas es muy convincente” (pág. 98). Pero formularlas permite instaurar los límites en los que se propone la reflexión.

La idea de Goodman según la cual la pregunta por ¿qué es? es inadecuada, se aclara al exponer que sencillamente una cosa puede ser obra de arte en un momento determinado y no serlo en otro; algunas cosas no son permanentemente obras de arte, lo que indica que el tiempo y en consecuencia el acontecimiento es fundamental para determinar la condición de obra de arte. «En los casos más cruciales, la pregunta, como dijimos, no es ¿qué objetos son (permanentemente) obras de arte? Sino “¿cuándo hay una obra de arte?”» (Goodman, 1990, p. 98).

Así, resume Goodman (1990); “propondría contestar que de igual forma que un objeto puede considerarse un símbolo en un momento y circunstancias determinados y no en otros, como sucede, por ejemplo, con una muestra, así también un objeto puede ser una obra de arte en unos momentos y no en otros” (pág. 98). Una muestra considera solo algunas cualidades y ejemplifica

solo en particulares circunstancias. No obstante, el asunto no queda zanjado en términos de la consideración de tiempo, la referencia a la idea de símbolo deviene crucial, por tanto, dice Goodman, un objeto se convierte en obra de arte solo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada aclara, que el solo hecho de funcionar simbólicamente no determina su estatuto de obra de arte.

Con el objeto de aclarar la relación entre la capacidad simbólica y la consolidación de la obra de arte, Goodman propone, un estudio cuidadoso a partir de la teoría general de los símbolos, desde donde aventura una propuesta tentativa de los síntomas, en consecuencia, las cosas operan como obras de arte solo cuando su funcionamiento simbólico tiene determinadas características⁷³.

De manera que, el funcionamiento de una obra de arte por referencia a los universos simbólicos que advierte e insiste en el planteamiento de la construcción de mundo a partir de la referencia; lo que aparece como particular no es el mundo asegurado sino, por el contrario, lo inestable de aquello que lo hace posible. El arte acontece y además en tanto mundo posible deviene por su referencia.

Por otra parte, George Dickie intenta dar respuesta a la pregunta por el arte, considerando primero la inquietud por la estructura en la que el arte se articula y consolida. El arte se apuntala en el esfuerzo por erigir una institución, en la que cobran sentido la obra, el artista y el arte mismo. Levanta la que se conoce como *teoría institucional del arte*.

Para Dickie, las teorías tradicionales del arte son demasiado simples y están concentradas en un ámbito muy reducido. “La teoría de la imitación se centra simplemente en el tema, aunque claramente implica un creador del arte. La teoría de la expresión está centrada en el artista. La

⁷³ 1. Densidad sintáctica. 2. Densidad semántica. 3. Plenitud relativa. 4. Ejemplificación. 5. Referencia múltiple. Ver: (Goodman, 1990, pp. 100-101).

teoría de la imitación sitúa la obra de arte dentro de una red doble, entre el artista y el tema. La teoría de la expresión sitúa la obra de arte en una relación única con un artista. Las subsiguientes teorías del arte colocan la obra de arte en redes simples semejantes de relaciones” (Dickie, 2005, p. 17).

Comenzando por lo que entiende por obra de arte; “Una obra de arte en sentido clasificatorio es: 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)” (Dickie, 2005, p. 18). No se determina pues una condición para la obra que sea intrínseca a esta, sino por el contrario su estatuto debería ajustarse a la interacción que resulte del planteamiento formal con un espectador.

“En segundo lugar, la primera condición del arte especificada por la definición es la artefactualidad. En tercer lugar, la segunda condición del arte especificada por la definición se supone que distingue aquellos artefactos que son obras de arte de la multitud de artefactos que no son arte” (Dickie, 2005, p. 19). La diferenciación no está dada solo por la obra de arte y algunas de sus condiciones que la deslinden de los demás objetos del mundo, sino que es la disposición de su *artefactualidad* para acontecer en tanto pueda ser considerada por una persona.

El propósito de Dickie no es otro que considerar el arte como una actividad que solo puede comprenderse en el contexto de ciertas prácticas institucionales y estas se definen por la articulación entre el artista, la obra de arte, el público, el mundo del arte y el sistema del mundo del arte⁷⁴, luego no elabora una pregunta precisamente sobre la obra de arte, en consideración de que esta se resuelve delimitando el espacio de sus relaciones.

⁷⁴ El *artista* es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte. Una *obra de arte* es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte. Un público es un conjunto de

La teoría institucional del arte, que continúa la reflexión emprendida por Danto, se articula a partir de cuatro *supuestos*. “El primer supuesto de la teoría institucional del arte es que un filósofo del arte debe tener en cuenta los desarrollos del mundo del arte. Esto no significa que un filósofo deba creer que cualquier cosa que diga un artista es cierta o cualquier cosa que haga un artista tiene trascendencia para la filosofía del arte” (Dickie, 2005, p. 25). De alguna manera se espera que el filósofo pueda estar en capacidad de determinar qué de la producción de los artistas puede bien ser considerado como obra; difícil e incierto esfuerzo.

Un segundo supuesto es que “la teoría del arte está interesada en un cierto tipo de artefacto” (Dickie, 2005, p. 25). Estrechamente vinculado con la idea de Danto según la cual, se dijo, *la obra tiene un significado, trata de algo*; es decir, que los artefactos que le interesan son aquellos que tratan de algo y ese algo es el arte. Ciertamente resbalosa aproximación, más aún cuando posterior a los procesos de desmaterialización del arte las nociones de objeto y artefacto deben recomponerse también. Luego resulta difícil ajustar la propia idea de artefacto. Un tercer supuesto, “la teoría del arte es acerca de un sentido clasificatorio de la obra de arte y neutral en lo que respecta al valor” (Dickie, 2005, p. 26). Ser clasificado como obra de arte no determina valor alguno.

Y por último el cuarto supuesto, “hacer arte es algo que está al alcance de casi todo el mundo, no es una actividad altamente especializada como la física nuclear” (Dickie, 2005, p. 27). Idea que no desentona con esfuerzos demagógicos del arte actual que defienden la idea de que todos somos artistas y que hacer arte no es una condición particular. El esfuerzo de la teoría

personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado. El *mundo del arte* es la totalidad de los sistemas del mundo del arte. Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte. Ver: (Dickie, 2005, págs. 114-117).

institucional del arte, que es el posterior desarrollo de los enunciados estéticos y de la preocupación por el arte de la filosofía analítica, comprende diferencias importantes con las teorías anteriores; «otro modo de mostrar la diferencia entre la teoría institucional y las teorías de los anteriores filósofos del arte es señalar el modo en que estas consideran la definición de “arte”. En el caso de las teorías anteriores, dado que cada una concibe su definición como encarnando la esencia del arte, su definición sirve como un fundamento para la teoría...En el caso de la teoría institucional, la definición de “arte” no es en absoluto fundacional» (Dickie, 2005, p. 154), y en consecuencia toma distancia también de Danto y Goodman, en tanto no se propone definir el arte. Así pues, dice de manera fuertemente positivista Dickie (2005), “la teoría institucional del arte marca una aguda ruptura con la teorización tradicional sobre el arte. El contenido de la teoría institucional y sus definiciones centrales son radicalmente diferentes de los de las teorías tradicionales, y el método de la teoría institucional para llegar a sus conclusiones también contrasta marcadamente con el de las teorías anteriores” (pág. 154). No obstante, disponer de los argumentos que ofrece la teoría institucional del arte, no asegura en manera alguna la mejor comprensión del arte o de los fenómenos estéticos, dado entre otras cosas, porque no se puede comprobar alguna aplicación de la teoría a prácticas del arte actual; así como tampoco permite herramientas para la comprensión e interpretación de obras particulares a partir de las cuales el arte actual pueda asegurar lugares de conocimiento más interesantes que los abonados por las obras mismas. Así las cosas, pensar en una articulación de la teoría institucional del arte con la práctica del arte actual no parece ayudar a delimitar la idea de arte.

En un espacio interior desocupado, dos personas sostienen de un lado un extremo de volumen regular muy alargado (casi una columna puesta en horizontal), que está pegado, en el otro extremo a la pared. La pieza está colocada sobre sus hombros y las personas, de pie mirando a la pared, quedan juntas, solo separadas por la figura geométrica.

La obra se llama: **Pieza de 600 x 57 x52 cm.** De **Santiago Sierra.** Construida para ser sostenida en perpendicular a la pared: König Galery. Berlín, Alemania. Noviembre de 2016.

La obra se puede ver en: http://www.santiago-sierra.com/201612_1024.php

5.1.6. Seis. De lo político a lo post-ideológico.

5.1.6.1.La noción de arte político.

En su ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin señala que “contrariamente a la *información*, la *narración* no pretende comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así, en lo narrado queda el signo del narrador” (Benjamin, 1999, p. 10). Lo que pone la narración a disposición del lector no es la sola información, es la experiencia del narrador que no solo cuenta, sino que cuenta cómo él interpreta y su interpretación puede ser posible en la medida en la que el narrador está allí y su vida misma está inmersa en la experiencia; lo que cuenta finalmente es su experiencia y con esta su historia y su propia vida.

El caso particular de Baudelaire es, según Benjamin, que su obra no solo se deja definir históricamente, sino que ha sido concebida y forjada de esta manera. “Por lo tanto Baudelaire ha colocado la experiencia del shock en el centro de su tarea artística. Además, nos informa de la íntima relación que existe en Baudelaire entre la imagen del shock y el contacto con las grandes masas ciudadanas” (Benjamin, 1999, p. 15). Benjamin asocia la idea de la experiencia del *shock* que el transeúnte sufre en medio de la multitud, con la experiencia del obrero al servicio de las máquinas y dice que el ritmo de producción condiciona el ritmo de recepción, por lo que afirma, que, en el cine y la fotografía, la percepción por *shocks* es el principio formal; en lo que la crisis de la reproducción artística puede considerarse entonces como parte de una crisis en la percepción misma. Pero más allá el esfuerzo de Benjamin, sobre la percepción el asunto apunta a que, tras la práctica artística, se oculta algo que es necesario develar y eso que se oculta tiene que ver con una condición política bien de la obra o bien del artista.

Así las cosas, la hipótesis central del *Autor como productor*, es que la tendencia política de una obra literaria solo puede ser correcta, si también lo es su tendencia literaria. Así, la tendencia política correcta incorpora la calidad literaria. Idea que en algún sentido se vincula con un debate más antiguo, el debate entre forma y contenido, el *contenido* es lo que se entiende por *tendencia política*.

De manera que, si por tendencia política entendemos la disposición de los artistas y escritores a inscribirse como adeptos de una “causa” y además a hacer que sus obras estén de acuerdo con los principios y directrices de dicha “causa”, es decir, a disponer su obra al servicio de una ideología; por tendencia literaria debemos entender las cualidades literarias que deben tener las obras que estos ponen a consideración del público, cualidades que deben estar al margen no solo de la pregunta por el sentido político de la propuesta, sino mejor, vinculadas con los criterios y los

cánones formales que correspondan con los juicios sobre las obras que presentan, respecto a la tradición del arte o la literatura y respecto también a las formas particulares de juicio del momento.

El argumento central en torno al que gira Benjamin, concierne directamente a la función que tiene la *obra* de arte dentro de las relaciones de producción, y para el tratamiento de tal propósito considera que es la *técnica* lo que hace posible que los productos literarios (particularmente) sean accesibles a un análisis social, análisis que por esa vía es además *materialista*, en el sentido en que los productos literarios son entendidos como mercancías.

Resulta sorprendente, lejos de la estrecha idea de la relación entre arte y proletariado, la *lectura* de la obra de arte como un producto (mercancía) y es en ese sentido que el ensayo de Benjamin hace de la obra de arte un problema para la circulación de productos culturales a lo largo del siglo XX; estas que por demás se inspiran en la reproducción técnica y ven por las dos vías cambiar su estatuto como obras de arte. Por el primero (producto) se despojan de la noción de *obra de arte* y por el segundo (reproducción técnica) de la idea de *original* y *autor*, nociones que serán discutidas por el mismo Benjamin y por la crítica, a lo largo del siglo pasado y fundamentan además lugares importantes de la producción artística y de la reflexión teórica en el momento actual, en el que aparece una suerte de renovación *neomarxista* de los discursos fundadores, en la cual ensayos como el *Artista como etnógrafo* de Hal Foster (2000) da cuenta de una actualización amplia y fecunda de las nociones substanciales de Benjamin.

La transformación de autor en productor entonces sucede a partir, según Benjamin, del concepto de *técnica*, que contiene una indicación acerca de la determinación *correcta* de la relación entre tendencia y calidad. Por tanto, “si antes se estableció que la tendencia política correcta incorpora su calidad literaria debido a que incorpora su tendencia literaria, ahora se puede formular con

mayor precisión, afirmando que esta tendencia literaria puede constituir ya un progreso, ya un retroceso de la técnica literaria” (Benjamin, 2003, p. 299). Es decir, la tendencia literaria queda supeditada a la técnica literaria. Lo que hace ya no solamente inseparables las nociones de tendencia política y literaria, sino subordinadas.

Contrario a lo anterior, en el ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*, paradójicamente, el vínculo entre la técnica y el valor artístico de la obra se puede disolver. “En cuanto el arte mira lo bello y lo reproduce, por simple que esa reproducción sea, lo reevoca... desde las profundidades del tiempo. Esto no se produce nunca en la reproducción técnica (en ella lo bello no tiene puesto ninguno)” (Benjamin, 1999, p. 36), dice Benjamin a propósito de Proust y su obra, que sin duda está exenta de valores o implicaciones políticas en sentido tradicional o por lo menos en el sentido que ahora se advierte. Argumento que nos permite pensar que queda un lugar para la literatura que no deba, en principio, tener un carácter político y puedan mantener en ella las producciones el estatuto de obras literarias o artísticas al margen de operar políticamente. De esta manera, la invitación radical y ejemplarizante del carácter político de la obra de Benjamin permite fisuras importantes en las que aún persiste la idea de otras obras de arte.

Así, el valor de la reproducción técnica no es, para este asunto en particular, de mayor importancia, la obra tiene exenta de su posibilidad de reproducción, algo que se escapa, algo que va más allá y aunque el argumento siga siendo lo bello, hay algo que rebasa la reproducción (el *aura* diremos más adelante) y es allí, al parecer, donde reside la idea de arte.

El argumento de la técnica como la instancia a partir de la cual las relaciones de producción y circulación se transforman, se concreta para Benjamin en el periódico, en la medida en la que en este la escritura gana en extensión al tiempo que pierde en profundidad; la distinción convencional entre autor y público, sostenida por la prensa burguesa, dice, comienza a

desaparecer en la prensa soviética (Benjamin, 2004). Para Weber, por ejemplo, es también en el ejercicio del periodismo en donde se encuentran con mayor fuerza, vías para la actividad política. La revisión de la división que propone Benjamin entre el autor y el lector y que es posible resumir de la siguiente manera: en tanto que experto, el segundo, no por cuanto sabe sino por la posición que ocupa, consigue acceder a la condición de autor, refiere que sobre lo que realmente se está hablando es sobre la desaparición de la obra de arte, al menos en el sentido tradicional, en la medida en que la obra de arte existía solo y particularmente en la relación entre el autor y el espectador que esta misma mediaba.

Si bien los argumentos de Benjamin se orientan a la discusión de los lugares que ocupan los productores y los productos en el aparato productivo capitalista, la tesis vincula la manera en la que se producen las obras de arte en relación a las condiciones y órdenes económicos y políticos en general. Es el vínculo lo que, al parecer, permite que se hable de arte político y aunque se ha insistido en usar el término, vale la pena decir que el mismo no es mencionado en el texto de Benjamin.

Más allá se extienden los argumentos; “una tendencia política, por muy revolucionaria que pueda parecer, desempeña una función contrarrevolucionaria, siempre que el escritor experimente su solidaridad con el proletariado únicamente en sus actitudes y no como productor. El intelectual debe hallar su lugar junto al proletariado, y no como benefactor o ideólogo, su lugar en la lucha de clases solo puede ser sobre la base de su posición en el proceso de producción” (Benjamin, 2003, p. 301).

No es suficiente hacer obras de arte, es necesario participar de la vida proletaria, es necesario desaparecer como creador (autor). Bajo este argumento las nociones de artista y de obra de arte no tienen entonces ya validez para la discusión. Habrán desaparecido. Lo que hace falta es que

desaparezca la idea de autor, solo se trata de proponer innovaciones técnicas; la literatura y la fotografía deben su aumento de popularidad, dice Benjamin, a las técnicas de producción.

De tal manera que la invitación al artista es entonces, unirse al movimiento revolucionario, pero ya no se unirá con obras, ya no se adherirá tampoco como artista (autor); en últimas no parece muy claro en qué sentido Benjamin le pide al artista alinearse con el proletariado, si primero le está pidiendo que deje de hacer obras, que no es más que dejar de ser artista; luego, devenir autor proletario no parece una tarea evidente.

Reunirse para hacer tareas como las de su ejemplo de Tretiakov, *escritor operante*; inspeccionar las salas de lectura, crear periódicos murales, dirigir el periódico del Kolhós, introducir la radio y los cines ambulantes, etc., (Benjamin, 2003), no es muy claro en qué sentido se pide al artista participar de la *vida política* y seguir siendo artista.

En el mismo orden de ideas, la tendencia política de la obra se vuelve gris en la medida en que no se propone al artista hacer obras, se propone hacer *tareas*, aquellas que sí pueden tener un sentido político porque las obras de arte solo lo tendrían en su circulación y uso como mercancías, es decir, no tendrían una cualidad que las diferenciara de otros productos culturales. Por esta vía, también asomarán interesantes discusiones sobre el valor y sentido de la obra de arte, vinculadas con las nociones de circulación y consumo, que tendrán por ejemplo en la obra de Jean Baudrillard una evaluación muy oportuna.

La invitación a los artistas (escritores) a asociarse con el proletariado y por supuesto, las consecuencias de esta asociación será lo que hará finalmente que las producciones resultantes sean consideradas como arte político, una paradoja, en la medida en la que es posible que ya no puedan siquiera ser entendidas como obras de arte, como ya lo mencionamos anteriormente.

Lo que se exige al fotógrafo es la capacidad de dar a sus imágenes una leyenda que las arranque del comercio de la moda y les otorgue un valor de uso revolucionario. “No se permitirán desplegar obras maestras de la personalidad creativa” (Benjamin, 2003, p. 305), idea que a la vez parece opuesta a lo enunciado a propósito de la obra de Proust, en el que el vínculo entre la técnica y la obra de arte se puede disolver y a la labor técnica no quedará posibilidad de acceder a la belleza, por ejemplo.

Por otra parte, Benjamin considera que la tendencia política adecuada, que se asocia por supuesto con el proletariado, no es suficiente, se requiere además una postura orientadora e instructiva por parte del escritor, en la que la producción como modelo guíe a otros a producir. Es decir, además de producir, en el sentido de adelantar las tareas del partido, despojado de la posibilidad de desplegar la capacidad creativa, el artista debe guiar a otros a hacer en la misma dirección; el artista debe encontrar su puesto en la inmensa maquinaria de Estado a partir de transformarse en un productor y debe al tiempo hacer las veces de *ejemplo* para los demás.

Si bien Benjamin plantea al escritor una exigencia, la de pensar, la de reflexionar acerca de su posición en el proceso de producción, lo que más bien aparece es una invitación al artista a participar socialmente desde los intereses del partido (de uno en particular por supuesto) y fortalecer desde allí la estructura y el sistema. Lo que no resulta muy claro es que en algún momento se esté hablando de arte.

Un asunto sobre el que es necesario discutir es la noción de *aura*. Transformada por lo menos la noción de obra de arte a partir de la producción y vista la transformación del autor en productor, lo que haría posible seguir hablando de obra de arte, sería justamente la idea de *aura*.

En su famoso ensayo, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2003), Benjamin entiende el aura como una unicidad en la que es de decisiva importancia que el

modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual, dado que la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto, las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. En ese sentido, para Benjamin, la teoría de *l'art pour l'art* es una teología del arte. El *aura* de la obra es pues lo que la vincula con una especie de tradición de lo sagrado.

Como la posibilidad de reproducción técnica, unida a la idea de la transformación del autor en productor hacen desaparecer la noción de obra original o la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte, cree Benjamin, en lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política. Es decir, la hipótesis de que la obra de arte se ha incorporado a una práctica productiva que la mantiene sujeta a la reproducción técnica, no solo le hace perder el *aura*, sino que la convierte en política, es una idea discutible en la medida en que las técnicas de reproducción venidas de desarrollos tecnológicos durante todo el siglo XX, incluidos los cinematográficos, no cambiaron fundamentalmente las ideas de obra de arte, autor y original. Aunque las obras ya no sean hechas por los artistas y puedan ser objeto de desarrollos en serie, al permanecer inscritas en el universo del arte, consideran aún mantener su *aura* y en ese sentido su carácter ritual.

Es cierto que la reproducción técnica modifica la relación de la masa con el arte, pero no es esta reproducción la que permite a algunos objetos el estatuto de obra de arte; así, no se puede considerar que las producciones hechas por un artista del partido, vinculado como portavoz y con tareas al interior de una estructura política particular, sean obras de arte, por las condiciones anteriores; algo puede o no adquirir el valor de obra de arte por razones que no conocemos o no entendemos, pero las condiciones mencionadas solo serían algunas, entre muchas otras.

Theodor Adorno (2004), como crítica a la teoría de Benjamin va a decir a propósito de la mencionada dicotomía, de la obra de arte con aura y de la obra de arte tecnológica que al reprimir Benjamin un momento de unidad entre las dos, en favor de la diferencia, no acierta. Adorno cree en la preponderancia del arte sobre la obra de arte y esta última para él tiene valor solo en el concierto del arte mismo, como si la obra fuera obra porque *está* en el arte, y en el arte al tiempo que se habla de técnica u oficio se habla también de aura. “La antítesis simple entre la obra con aura y la obra reproducida masivamente, debido a su carácter drástico, menosprecia la dialéctica de los dos tipos” (Adorno, 2004, p. 81). Adorno se aproxima más a un arte ajeno a definiciones y a leyes generales, como si fuera algo que se *autorregula*, se acerca más a interpretaciones del arte a partir de sus ritmos y movimientos y se aleja de invariantes; cree que “el arte cambia cualitativamente en sí mismo, que algunas cosas, como los objetos de culto se transforman mediante la historia del arte y que algunas cosas que eran arte ya no lo son” (Adorno, 2004, p. 11).

Los planteamientos de Benjamin en torno a las ideas de autor y de obra y aquellos en torno a la discusión sobre reproducción técnica, más que fortalecer la idea de arte político, resultaron cuestionadores sobre los valores de originalidad y de aura asociados a la obra de arte. Así, las tres ideas fundamentales de Benjamin en *El autor como productor*: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica, pueden haberse cumplido en el devenir de la sociedad occidental del siglo XX y XXI, pero la tarea del arte no es una ni las tres, es más que eso. Mucho más que eso.

Durante el desarrollo del fascismo, en el que surgió un esteticismo de la política, o del comunismo en el que apareció una politización del arte, no se nombraron y construyeron en arte

más lugares críticos y reflexivos sobre lo que nosotros somos que en cualquier otro momento de la historia del arte.

Aunque es evidente que la suerte de la discusión puede en ocasiones adquirir un carácter anacrónico, en una mirada un poco más condescendiente, la argumentación conceptual opera enteramente en el horizonte de la discusión actual sobre el sentido de lo que estaríamos dispuestos a considerar como arte político.

En el ejercicio del arte contemporáneo no hablamos de arte político a la luz del concepto de lo político que se vincula con estructuras como partido e ideología. Hablamos, tal vez, de *arte político*, en el sentido de la filosofía política, o de política de la vida para producir efecto social, un arte que se constituye como consecuencia de las fuerzas y tensiones sociales y señala en un horizonte amplio, un lugar moral del artista, en el cual la obra es pensamiento y juicio sobre el mundo.

No obstante, “el arte es una tarea conjunta entre quien dispone para la mirada y quien mira, en la cual ambos habitando sus particulares lugares, dialogan políticamente. Es justo allí en el lugar en el que emerge la obra de arte en donde estimamos nuestra condición. Es quizás Arte justamente porque nos permite considerar lo que somos en relación al mundo, es Arte justamente porque es Político” (Romero Moscoso, 2010, p. 245).

Con respecto pues a la idea de arte político, no solamente es aceptado el término de arte político, sino que es posible como argumento crítico y reflexivo acudir a este para localizar y delimitar producciones artísticas⁷⁵.

⁷⁵ “Como ejemplos, evidentes quizás, la historia del arte menciona el realismo socialista, el muralismo mejicano, los distintos indigenismos en América latina, etc., instancias que se han constituido en paradigmáticas al interior de la asociación entre arte y política, pero sobre las que es también corriente enunciar, que estos colectivos, escuelas o

En términos de lo que se podría entender como una arqueología, Bertold Brecht, por ejemplo, y el movimiento teatral de los trabajadores, inquieto sobre la importancia de la participación del público en la obra de arte, tendrán una influencia duradera en lo que se considera el *teatro político*, motivo por el cual se supone además como una figura fundadora de la discusión que relaciona el arte y la política. La discusión que se desarrolló entre Georg Lukács y Bertold Brecht⁷⁶ durante los años treinta siguió las dos principales corrientes de la estética marxista, sin duda el más importante examen a la relación del arte con las maneras y estatutos de la producción y la mercancía. El primero preconizó el arte y la literatura realistas de un modo que pudieran revelar la totalidad del mundo social y dar cuenta de la responsabilidad del artista y el arte con el devenir histórico, en el que además debía evitarse la experimentación moderna; el segundo creía en la capacidad del público popular de adaptarse al arte experimental (Clark, 2000) de manera que, desde la teoría lograron cimentar la idea de una práctica artística que proponía como horizonte un espacio político para el artista y su producción.

Del mismo modo, John Heartfield consolidó desde las técnicas dadaístas del fotomontaje una postura política, en la que su obra se convirtió en la condición política misma de sus intereses

estilos ni son los únicos y tal vez tampoco los más interesantes o por lo menos los que harían posible un horizonte de reflexión, en tanto lo evidente de sus compromisos.” (Romero Moscoso, 2010, p. 134).

⁷⁶ Que se puede seguir en *Aesthetics and Politics*: texto de 1977, epílogo que Jameson escribió para una antología de textos de estética marxista de la antigua *New Left Books*, en el que sintetiza y pone al día uno de los debates más importantes que esa tradición ha ofrecido, el llamado “debate sobre el expresionismo” y sus secuelas. El libro ha sido reeditado varias veces por Verso, la última en 2007 en su colección *Radical Thinkers*, incluye artículos de Ernst Bloch y Georg Lukács que pertenecen al debate mismo sobre el expresionismo tal como este se dio en la revista *Das Wort* en los años treinta, una respuesta de Bertolt Brecht a las posiciones que Lukács mantuvo en ese debate, un texto de Benjamin en el que transcribe sus conversaciones con Brecht durante los años 1934 y 1938, así como una parte selectiva de la correspondencia entre Benjamin y Adorno y las críticas de este a Lukács y Brecht que luego reuniría en sus *Notas sobre literatura*, todo ello pertinentemente introducido.

Ver: <http://www.youkali.net/Youkali7-7clasico-FredricJameson.pdf>

antifascistas; así, publicadas en revistas de izquierdas circularon masivamente⁷⁷, convirtiéndose en “armas políticas”. Las imágenes que creó fueron por una parte instrumentos de lucha que servían para resistir, adoctrinar, propagar o transgredir al nazismo dominante y por otra, lograron apuntalar el movimiento de vanguardia desde sus inspecciones técnicas, pero también desde sus fundamentos conceptuales.

La idea fundamental del arte político, entonces, y aceptando la precariedad de los anteriores ejemplos, parece ser la de combinar expresiones artísticas e ideologías políticas. Pero solamente algunas de las *ideologías* serán cobijadas por el término *arte político*; en otras, ya no será posible hablar de arte, más bien se utilizará el término *propaganda* o en algunos casos se hablará de arte social, escultura social o arte activista; esta última noción que tendrá desarrollos muy consistentes en Lucy Lippard, particularmente en el ensayo *Caballos de Troya, arte activista y poder* (Lippard L. , 2001).

Si bien los términos antes mencionados pueden entenderse de manera diversa a partir de algunas precisiones que harán aparecer sus particularidades, el interés general parece ser el mismo, el vínculo entre arte e ideología, no obstante, en el universo del arte y sus disciplinas afines, no se habla de *arte ideológico*, ese término no se emplea y más aún, a partir de algunos desarrollos del arte luego de la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, el arte conceptual o el arte *povera*. La noción de ideología se entiende más bien inscrita en el ejercicio del arte, aunque no refiere particularmente al sentido político que se acaba de mencionar. Más que de ideología como conciencia falsa, hoy serán imaginarios: visiones del mundo, como “estética de la vida social o como una estética social de la cotidianidad.” (Silva, 2013, pág. 161) “Los imaginarios como

⁷⁷ Es famoso el fotomontaje, *Hurrah, ¡die butter ist alle!*, 1939. (¡Hurra se ha acabado la mantequilla!) Fotomontaje en A-I-Z (19 de diciembre de 1939). Ver en: (Clark, 2000, p. 53).

principio cognitivo de percepción estética desde donde se hacen visiones del mundo”. (Silva, 2013, pág. 201).

En consecuencia, puede pensarse que la noción de ideología comprende la presunción de un artista que se inscribe políticamente con respecto a un entorno, las características y valoraciones que lo determinan; sin embargo, un término que al parecer puede englobar las alternativas que consiguen ser consideradas en el arte político no ha sido suficiente para el arte ni para las disciplinas y estructuras teóricas que lo estudian e interpretan.

Arte y artista pueden entonces ser políticos, pero no estar ideologizados, o al menos no en tanto obra y autor discurren hermenéuticamente en un universo en el que la ideología por alguna circunstancia particular, que no nos es posible conocer, no daría cuenta del valor político de una postura inscrita en una obra de arte.

El arte sigue hablando del adjetivo político, sin saber bien en dónde se registra el sentido general o el estatuto de lo político para su propio acontecer. En un territorio que menciona prácticas, actividades, órdenes sociales y culturales que tienen como característica compartida la intervención o mediación del poder; lo político podría entonces ser inconmensurable y por esa vía el ejercicio del arte tendría, en su totalidad y horizonte de prácticas, sentido y carácter político.

Por otra parte, al estar inscritas como mercancías, las obras de arte no tendrían más que el sentido político de ese estatuto particular (mercancía) y cobrarían el carácter político en el ejercicio de su interacción e interpretación social. Pero el mencionado carácter político no sería exclusivo de la obra de arte, sino más bien del régimen de las mercancías en general que circulan socialmente.

La estrecha idea de *arte político*, aceptada por gran parte de los historiadores, artistas e investigadores, debería comprender a manera de registro, desde las manifestaciones *tradicionales* que se vinculan al fascismo o al estalinismo o a alguna otra construcción política de la noción de

Estado, hasta aquellas manifestaciones provenientes del mundo del Sur, o por ejemplo, de colectivos fuertemente beligerantes en un momento histórico particular, como los homosexuales, o contener incluso los grupos que se oponen a la violencia, los que se inspiran en la protección de los derechos civiles, los que promueven la inclusión de la mujer, o la igualdad racial, entre otros. Es decir, la estructura y construcción de carácter social y su fuerza y contenido político constituidas en relato, anteceden la práctica y manifestación artística, orden en el que el arte se hace representación y ejemplificación de la tensión social.

En un sentido más preciso, la idea de *arte político* debería incluir las obras que, provenientes de colectivos o no, se ocupen de discutir sobre las nociones que fundamentan las tensiones y las relaciones presentes, que en una mirada juiciosa son resultado y estado de disputas e intercambios de poder, cruces de fuerzas y alteraciones o afirmaciones de órdenes.

Así entonces, no habría argumentos para pensar que nociones como mercancía, tecnología, memoria, cuerpo, consumo y otras tantas, que constituirían una lista de substancial magnitud e importancia, se encuentren fuera de la noción de lo político.

De manera que, lo que podríamos llamar *el tema* de la obra de arte, no es realmente lo que debe ocuparnos; para adquirir sentido o estatuto político puede ser casi cualquier tema, desde los lugares más tradicionales, referidos a la historia y tradición del arte o de la pintura particularmente, hasta las preguntas que emergen en este tiempo sobre nuestra condición y realidad. Lo que parece conducir a una idea más precisa de *arte político* tiene que ver con el *juicio* que se construye sobre alguno de los temas y en ese sentido la idea de política vinculada con la moral parece emerger con un criterio sólido y renovado en el que la noción habitual de *ideología* no es el único argumento para la consolidación de la idea de *arte político*.

La interpretación y la contextualización de la obra de arte y del artista no encajan precisamente y algunas veces las mismas propuestas artísticas operan *políticamente* en bandos distintos o en otros casos, algunas propuestas que han sido construidas lejos de configuraciones o intenciones de carácter político e inscritas en una práctica que podría entenderse como fundamentalmente *artística*, cobran sentido para ideologías, que o bien las apropian o bien las señalan como nocivas y por los dos caminos las elevan a la categoría de instrumento político⁷⁸, sin que necesariamente se constituyan en obras de arte político.

Bien conocido es que “Hitler empleó una combinación de alusiones metafóricas a la enfermedad, afirmando que las distorsiones en el arte moderno eran sintomáticas de la *actual* (para el final de los años treinta y comienzos de los cuarenta) degeneración de las facultades mentales y perceptivas de los artistas, o de su afán de engañar y pervertir a la nación” (Clark, 2000, p. 65). Entonces las obras de muy importantes artistas expresionistas como Emil Nolde (Burkal, 1867 - Seebüll, 1956), Erich Heckel (Döbeln, 1883 - Radolfzell, 1970), Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880 - Frauenkirch, 1938), Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff, 1884 – Berlín, 1976), entre otros, se convirtieron para el nacionalsocialismo en el paradigma del declive de la civilización y por esa vía, por supuesto, adquirieron lejos de sus intereses artísticos fundadores, un carácter político, en el sentido de su interpretación ideologizada.

⁷⁸ Es posible mencionar como ejemplo el carácter político que adquirieron las obras de vanguardia que fueron presentadas en la exposición de *Arte Degenerado*, que se inauguró en Munich en 1937, en la que obras y artistas pertenecientes al movimiento de vanguardia, particularmente expresionistas, vieron transformada la mirada sobre sí y cambiado el sentido y propósito de su obra, a partir de que la exposición fue concebida como una especie de juicio-espectáculo en el que los visitantes eran animados a burlarse del “degenerado” arte de vanguardia exhibido en ella (Clark, 2000, pp. 63-65). “Durante los cuatro meses que duró la exposición, se dijo que la habían visitado más de dos millones de personas. Después se trasladó a trece ciudades alemanas y austriacas, donde la vio otro millón de personas. Se ha descrito como la exposición con mayor número de visitantes jamás realizada” (Clark, 2000, p. 64).

Ver: Clark Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Ediciones Akal, Madrid, 2000. p. 63-64.

Similar ocurre, solo por citar un ejemplo, con la interpretación que comúnmente se hace del movimiento pop, aquella que no se ocupa seriamente de algunas de sus características primordiales, la ligereza técnica y la falta de rigor formal y por el contrario señala la trascendencia del movimiento a partir de la traducción que construye del mundo del intercambio y del triunfo de la sociedad de consumo, argumento claramente ideologizado y lejano a los intereses de sus artistas y del movimiento en general, quienes más bien pretendían instalarse fuera de este tipo de compromisos e intereses.

Por otra parte, se puede considerar la idea que vinculará la producción de obras de los sesenta, relacionadas con una imaginaria proveniente de la cultura de masas, con la producción de *hiperobras* en el mundo contemporáneo, de la que como en la tradición historiográfica occidental, el arte de un tiempo se une con el del pasado de manera que al aceptar su influencia lo valida e insiste en su importancia en tanto paradigmático o fundacional. Difícil comprender también, que un movimiento como el arte pop, terminara vinculándose con estructuras hermenéuticas y críticas, así como con un cuerpo teórico robusto⁷⁹.

Quizás en este sentido el ejemplo más interesante de la obra como dispositivo de carácter político, ajeno a la referencia de la obra misma, o lo que podríamos llamar su contenido, son los grandes eventos del arte: bienales, documentas y festivales, que por una parte se han convertido en obras a cuerpo entero y por otra en grandes dispositivos políticos (y además ideológicos) del arte contemporáneo, sobre lo que sin duda una mirada juiciosa daría cuenta de un cruce de

⁷⁹ Interesante pensar también sobre la hiperinterpretación del movimiento pop, como un ejemplo, el amplio aparato crítico que se ha levantado sobre Andy Warhol como cineasta, que sin duda desborda el interés de estos jóvenes encantados con el lenguaje del video y el cine. “A lo largo de la carrera de Andy Warhol están presentes las mismas tensiones -y la misma interdependencia entre arte y negocio. En su etapa como cineasta Warhol se implicó con este medio en ambos sentidos y, además, en una serie de estrategias metafílmicas y metacinematográficas, representó tal implicación poniendo formalmente al descubierto sus condiciones... Entre los diversos Warhols creados por la crítica -el anticineasta, o el precursor formalista del cine estructural...” (Guardiola, 2000, pág. 138).

fuerzas y un lugar de poder, en el que el arte no es más que uno de los mecanismos en tensión. Múltiples miradas, visto lo anterior, comprende entonces la discusión sobre la idea de *arte político*. Variados son también los ejemplos en los cuales la atribución de política que se levanta sobre una obra de arte viene del entorno en el que la obra asoma o en el contexto en el que se quiere circular. En el sentido de la discusión conceptual, la noción de arte político debe estar inspirada en el carácter propio del artista, su tendencia e intención. Pero en este tiempo parece espinoso, cuando menos, aceptar la idea de un arte ideologizado.

Han despuntado también en el gran aparato del arte, artistas, dueños ya de un reconocimiento, que han insistido por décadas en pensar desde la práctica del arte actual los acontecimientos y realidades de comunidades, pueblos, familias o sujetos que evidencian los perversos intersticios del modelo económico dominante.

De manera que la idea de un arte activista (que se denominó activismo posmoderno) se consolidó. Se rastreó particularmente el escenario de la ciudad de Nueva York. Revisó algunas «prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia, relaciones que se pueden resumir en la trilogía de valores que Walter Benjamin había establecido en “el autor como productor”: la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica» (Guasch, 2000, p. 471). La invitación de Benjamin al artista a intervenir el aparato de producción de la cultura, se considera, por una parte, en tanto es aceptada la idea de que es el artista quien debe transformar el aparato simbólico de producción y, por otra, sufre una importante transformación, que tiene que ver particularmente con la idea según la cual en la posmodernidad, activista, artista y productor cumplen el mismo papel.

Se hablará después propiamente de arte activista. Tal como reconoce la propia L.R. Lippard, hay que buscar las raíces del arte posmoderno activista de los años ochenta en el arte político de los

sesenta/setenta, en el de artistas como Leon Golub (Chicago, 1942 - Nueva York, 2004) y Nancy Spero (Cleveland, 1926 - Nueva York, 2009), así como en el de los colectivos que tomaron posturas antibelicistas, antirracistas y, en general, proderechos humanos y civiles, movimientos feministas, etc., como hicieron entre otros *Artists and Writers Protest*, AWC (*Art Workers Coalition*) y WAR (*Women Artist in Revolution*)⁸⁰.

La exposición: *The Decade Show. Frame Works of identity in the 1980s*⁸¹, recoge el último gran impulso que dio el siglo XX al arte que se entendió con contenido político, o que se aceptó inspirado por *artistas que se consideran social y políticamente comprometidos en un sentido crítico*, en palabras de J. F. Chevrier refiriéndose a Hans Haacke (Colonia, 1936) y a Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943) (Guasch, 2000, p. 286).

Algunos entendieron este arte de los ochenta más como activista que como político. “Los años férreos del republicano Ronald Reagan estuvieron dominados por el sistema commodity (mercancía absoluta) y por el llamado Museum Industry o, lo que es lo mismo, la industria cultural...situación contestada por algunos artistas del posmodernismo activista como Barbara Kruger, Jenny Holzer (Ohio, 1950), Adrian Piper (Nueva York, 1948), Dara Birnbaum (Nueva York, 1946), Tim Rollins (Pittsfield, 1955), Krzysztof Wodiczko, Allan Sekula (Erie, 1951 - Los Ángeles 2013), los colectivos Tim Rollins +KOS, Group material, Guerrilla Girls, Gran Fury, General Idea” (Guasch, 2000, p. 476).

⁸⁰ Ver: Lucy R. Lippard. *Caballos de Troya: arte activista y poder*. En: Wallis Brian. *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ediciones Akal, Madrid (págs. 342-361).

⁸¹ Edición original: Julia P. Herzberg, Sharon F. Patton, Laura Trippi y Gary Sangster, eds. *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. (Museum of Contemporary Hispanic Art; The New Museum of Contemporary Art; The Studio Museum in Harlem, New York, 16 mayo – 19, Agosto 1990, p.180-197) (Guasch, 2000, págs. 257-272).

Un número importante de artistas mencionados, que habían emergido de forma alternativa y algunos marginal, adelantaron una obra individual que fue absorbida por el sistema del arte de finales de los ochenta, de manera que sus obras engrosaron las colecciones y viajaron por los escenarios del arte hasta el final del siglo XX y los primeros años del XXI. A este grupo se unieron luego artistas como, Félix González Torres (Guáimaro, 1957 - Miami, 1996), Ilya Kabakov (Dnipro, 1933), Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) y Alfredo Jaar (Santiago, 1956). Si bien todos aseguraron un vínculo estrecho con el museo y con la institucionalidad del arte, su trabajo intenta aún reflexiones críticas sobre el tiempo actual.

El proyecto continúa por la vía de aspirar “a responder precisamente a la preocupación de un arte de la contra-información, basado en una aguda crítica a la desinformación que nos rodea” (Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer, & Valdés, 2014). Los artistas son pues observadores de la sociedad que determinan espacios en los que es posible valorar circunstancias y acontecimientos y desde allí proponen obras, que encaran las formas tradicionales de la comunicación y del intercambio.

Así, “la estrategia del artista político (que se ha mencionado) no consiste, entonces, en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta” (Didi-Huberman, Pollock, Ranciere, Schweizer, & Valdés, 2014, p. 72). Ese se instauró como estrategia que desde el arte reflexionaba sobre la sociedad y fue el mismo que capturó el museo.

Es por eso que el activismo o el arte político reciben el peso de la observación y la crítica del arte. “El arte político perfectamente neutralizado y estatizado por la sociedad del espectáculo, que practicaron con toda legitimidad las Barbara Kruger y los Hans Haacke tiene que ceder el paso a

otra forma de relación entre el arte y la política” (Rancière, 2005, p. 9), no solo porque ahora hacía parte del gran sistema que en principio no le satisfacía, sino también porque se exigen del artista otras estrategias de intervención. En palabras de Rancière (2005), “a ese mundo que había olvidado el dolor de los demás convirtiéndolo en neutra imagen mediática le estalló dolorosamente en la cara su propia pompa de autosatisfacción” (pág. 10).

5.1.6.2.Arte post- ideológico.

No es porque algunos artistas del final del siglo pasado hayan tomado partido sobre determinadas problemáticas y se hayan alineado con grupos sociales tras la hipótesis de reivindicar sus derechos o instaurar sus inquietudes, que el arte se hizo político. “El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo...lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico” (Rancière, 2005, p. 17). Bien valdría decir que desde el arte actual se plantea sin duda una distribución de lo sensible que renueva la anterior, en tanto estrategias de producción y circulación, pero también en alertas sobre lo que se ha escapado y requiere de nuestra atención sensible.

“La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005, p. 19). Luego, la alternativa que han tomado ciertos artistas de acudir al trabajo silencioso, participativo y sensible con los grupos que despiertan su interés, introduce sin duda nuevos elementos en las lógicas y en las estrategias de visualización tanto de las comunidades como de los resultados de las prácticas con estas, que se reconocen por su diferencia con los objetos anteriores. « Esto es lo que quiere decir “estética” : La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión

sensible» (Rancière, 2005, p. 24). Es por eso también que el ejercicio que adelantan los artistas en esos espacios de participación no resulta trabajo etnográfico o antropológico, que determinaría funciones, métodos y resultados sino por el contrario, se define por entender ese vínculo social, como proximidad sensible y como conocimiento localizado.

En algunas de las producciones del arte actual hay un interés creciente por tomar distancia del mundo del arte (lo que no es novedad) pero también por dedicar su esfuerzo a cuestiones sumamente localizadas, de pequeñas comunidades, de prácticas cercanas entre ciudadanos. Tomar distancia de los grandes acontecimientos y concentrarse en aquello a lo que se debe acceder con el cuerpo, con la mirada, con los sentidos y en una relación estrecha con los demás. “Hemos terminado, se dice, con la utopía estética, es decir con la idea de un radicalismo del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva” (Rancière, 2005, p. 13).

“En lugar de oponer radicalismo artístico y utopía estética, prefiere poner una distancia entre ellas. Y las substituye por un arte modesto, no solamente en cuanto su capacidad de transformar el mundo, sino también en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos” (Rancière, 2005, p. 15). No van tampoco los artistas a la comunidad con la idea de extraer elementos para la consolidación de obras; van porque es de la experiencia de vida que se comparte con la comunidad que pueden determinar estrategias para la construcción de relatos y dispositivos sensibles, que algunas veces serán obras y otras solo experiencias de vida.

“El régimen estético del arte implica en sí mismo una determinada política, una determinada reconfiguración de la división de lo sensible” (Rancière, 2005, p. 55). No obstante, más que política, la práctica actual del arte está determinada por una nueva configuración de lo sensible que regulada por la presencia del artista, consigue en la relación con los demás, consolidar

vínculos y levantar lazos que dependen de las emociones y los sentimientos y aunque no hay un interés real por representarlos, sí consolidan las relaciones que evitan los dominios ideológicos.

En el mundo actual cada vez repunta con más fuerza una cierta autonomía del arte, que es el resultado de procesos que adelantan particularmente algunos artistas que, distanciándose del gran mundo del arte, deciden aproximarse a comunidades particulares, con las que tejen no solo su obra, sino su vida misma.

Estos artistas no están tras una transformación del mundo o una reivindicación de los colectivos; tampoco insisten en ser portadores de un discurso estructurado y ordenado que les obligue a tomar partido y en consecuencia a alertar sobre aquello que ha salido del margen o lo ha puesto en peligro. No están cumpliendo tarea alguna y no se inscriben en dinámicas estructuradas de trabajo ni social, ni comunitario, ni político.

Se asoman a diferentes experiencias sociales y a distintos grupos y colectivos y, en la aproximación van haciendo parte de los horizontes sociales de estas personas, luego su obra es un comentario sobre esa comunidad, actividad o relación, que los incluye y sobre la que no les interesa hacer un juicio. Por tanto, no es fácil percibir que estos artistas tengan una ideología particular, que pongan en práctica en la relación con la comunidad y tampoco en el desarrollo de sus propuestas.

Tras la ideología⁸² “se encuentra un debate de viejo cuño en epistemología que se asienta en la aspiración normativa por establecer un criterio objetivo para evaluar la adquisición de una creencia verdadera, o la negación de dicha posibilidad” (Camargo, 2011, p. 14). La idea según la

⁸² « Como objeto de reflexión teórica constituye -se suele repetir- un fenómeno moderno iniciado a partir de los trabajos de Testut y los “ideólogos” de la Revolución francesa. Correspondería a la aspiración ilustrada por constituir una ciencia que describiese la estructura del principal objeto del proyecto iluminista: las ideas» (Camargo, 2011, p. 14).

cual la ideología se debate entre creencias verdaderas y falsas no es sencilla, y no intenta señalar que el artista que se acerca a la comunidad o que intenta proponer su trabajo desde esta, sea el portador de falsas creencias.

La ideología puede ser concebida “como una forma ilusoria de expresar el carácter contradictorio de las prácticas sociales” (Camargo, 2011, p. 121), pero esta condición de nuevo repara sobre la tarea que se ha propuesto el artista, que dista ampliamente de devenir en *forma ilusoria*, por tanto se ha inmerso en el grupo social y de su realidad ha obtenido los insumos para la realización de un trabajo, que en sí mismo tampoco apunta a la ilusión y más bien quiere instaurarse como acontecimiento.

La idea ampliamente debatida de Marx según la cual, “existirían ideas que no expresarían las contradicciones sociales adecuadamente, sino engañosamente, o sea ideológicamente” (Camargo, 2011, p. 121), convierte la ideología en una especie de condición de engaño de la que ha sido objeto el sujeto. Las ideas expresadas ideológicamente serían ideas engañosas, lo que no parece suceder a las ideas que resultan del contacto y relación de estos artistas con las comunidades con las que han decidido interactuar y desde las cuales levantan los dispositivos de sentido que envían luego al mundo del arte. En el mismo sentido, dice Camargo (2011): “Para Habermas, la ideología podría ser definida como un conjunto de creencias (falsas) que un individuo mantiene en ignorancia de que las ha adquirido en oposición a los principios epistémicos básicos aceptados por su comunidad” (pág. 156). Según eso, el artista que se aproxima a la comunidad llega a esta con una serie de creencias falsas que además lo alejan de los principios de conocimiento establecidos en el mundo, asunto que no parece coherente en razón a que es justamente por los principios, órdenes y conocimientos que circulan en el mundo, que el artista decide aproximarse a una comunidad.

“Incluso más, a pesar de que Žizek menciona que el conocimiento cínico actúa como soporte de la ideología, es en verdad el conocimiento no-teórico el que permite a la ideología ser exitosa en última instancia, puesto que en definitiva posibilita la práctica de los individuos, aun cuando estos conozcan la falsedad de las creencias (teóricas) que sustentan dicha práctica” (Camargo, 2011, p. 219). De manera que si la ideología se sustenta en conocimiento no-teórico, y la aproximación del artista a la comunidad se presume ideológica, deviene difícil pensar en que el resultado de esa práctica tampoco encuentre un horizonte epistemológico estructurado en tanto esas obras han levantado, con solvencia, un espacio en el arte en el que son entendidas como lugar de conocimiento.

De manera que, la interrogación que propone Rancière (2005) “¿puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estatizado y sin seguir alimentándose, por otra parte, de la periclitada idea romántica del arte?” (pág. 11), se responde justamente en este espacio en el que algunos artistas actuales han decidido desarrollar su práctica, manteniendo la idea del arte vinculado con la vida y en estado de alerta sobre otras formas de sensibilidad y de traducción simbólica.

“Y es fácil observar como hoy en día, en nuestra era de derechos universales ilustrados, el racismo y el sexismo se reproducen a sí mismos, principalmente en el nivel de las normas fantasmáticas no escritas que sostienen proclamas ideológicas universales” (Žižek, 2005, p. 96). El arte sin duda ha tomado distancia de estas estructuras ideológicas totalizantes y universalistas, como se dijo, su interés ahora está determinado por lo intersubjetivo, por la posibilidad de hacer parte; su proceso es más bien el de autonomía con respecto de las ideologías.

Si bien por ejemplo Žižek insiste en la ideología más como una condición de sujeto, «la lección está clara: una identificación ideológica nos atrapa realmente justo cuando mantenemos una

conciencia de que no somos idénticos a ella, que hay un valioso ser humano tras ella: “no todo es ideología tras la máscara ideológica, también soy un ser humano”, es la forma misma de la ideología de su “eficiencia práctica”» (Žižek, 2005, p. 79).

Es evidente que el artista no llega despojado de su condición de conocimiento y de las consolidaciones que ha determinado social e individualmente para su vida, pero no es la ideología lo que lo determina en este espacio relacional. “Un edificio ideológico puede ser minado por una identificación excesivamente literal, motivo por el cual requiere para su funcionamiento de un mínimo de distancia de sus reglas explícitas” (Žižek, 2005, p. 81). En las prácticas que se han mencionado, el artista intenta justamente tomar la mayor distancia de las estructuras ideológicas.

En aquello que Alain Touraine ha denominado como un cambio de *paradigma* siguiendo lenguajes y formas de nombrar de la actualidad, que se funda “en la pérdida de sentido de las categorías de la acción colectiva, especialmente de los partidos y de las ideologías políticas” (Touraine, 2009, p. 255), y en la vuelta a los escenarios micro de relación, algunas prácticas del arte han logrado soltar el lastre de lo ideológico.

5.1.6.3. Activismo global

En consideración al creciente interés que ha tenido para algunos ciudadanos de distintas partes del mundo hacer oír sus opiniones con respecto a puntuales tensiones, y a la mediación que las prácticas artísticas han sabido consolidar en estos espacios, Peter Weibel (2015) piensa que ha aparecido una nueva forma de arte; una nueva forma de arte público ha emergido, llamada política pública⁸³.

⁸³ “Performance-based interventions by artist collectives and individuals combined with distribution through the mass media have shown how activist can make a real contribution to overcoming crisis situations by being unequivocal about problematic conditions, often using artistic means to do so. The practices of artistic performances and the participation of the audience, which have existed in art since the 1960s, are now making inroads into the

De manera que, un número importante de artistas e intelectuales, sirviéndose de prácticas artísticas, sobre todo de carácter performativo, han consolidado herramientas, estructuras y acciones, la mayoría de las veces efímeras, que devienen en importantes recursos para la participación activista ciudadana. « Aborda el fenómeno del -llamado "artivismo"- la amplia variedad de formas de utilizar los medios artísticos para intervenir en los procesos socialmente relevantes. Artivismo se refiere a la interfaz de arte y activismo en el sentido de un alejamiento de *l'art pour l'art*, el arte por el arte, y también un alejamiento del arte del siglo XX» (Weibel, 2015, p. 26)⁸⁴. Realmente fuera de los espacios del arte, las prácticas artísticas se convierten en herramientas funcionales para la comunicación y la participación, pero paradójicamente el sistema del arte se interesa en ellas e intenta por vía de la observación y la reflexión crítica ordenarlas e interpretarlas en un universo que ahora parece que le resulta estrecho. La paradoja aumenta en interés cuando se piensa que el arte de espaldas al sistema del arte vuelve a imponer sus reglas de juego, pero sobre todo en tanto, “este arte reemplaza la expansión del concepto de arte con una expansión del concepto del artista” (Weibel, 2015), quien ha entonces adquirido un doble papel, el de artista y, otro que sin duda será necesario precisar.

sphere of politics. The expansion of the arts associated with "exit from the image" has spelled its entry into politics. The participation of the audience in art has morphed into the participation of the citizens in the sphere of politics” (Weibel, 2015, p. 25). “Las intervenciones basadas en el rendimiento de los colectivos de artistas y los individuos combinadas con la distribución a través de los medios de comunicación han demostrado cómo el activista puede hacer una contribución real para superar situaciones de crisis al ser inequívoco acerca de condiciones problemáticas, a menudo usando medios artísticos para hacerlo. Las prácticas de las actuaciones artísticas y la participación de la audiencia, que han existido en el arte desde los años sesenta, ahora están haciendo incursiones en la esfera de la política. La expansión de las artes asociadas con la "salida de la imagen" ha escrito su entrada en la política. La participación de la audiencia en el arte se ha transformado en la participación de los ciudadanos en la esfera de la política”. Traducción libre.

⁸⁴ En el original: “Addresses the phenomenon of so-called "artivism" the wide variety of ways of utilizing artistic means to intervene in socially relevant processes. Artivism refers to the interface of art and activism in the sense of a turning away from *l'art pour l'art*, art for art's sake, and also a turning away from twentieth-century art”. (Weibel, 2015, pág. 26)

Durante los entrenamientos de la guerrilla en el bosque colombiano, los soldados tallan la madera en forma de rifle con sus machetes. Luego entrenan durante meses usando esos objetos como armas y simulando el sonido de las balas que se disparan con la boca. Una grabadora es colgada y se escuchan los sonidos de uno de esos entrenamientos. Se puede oír a los guerrilleros gritar: “BANG! RAT-A-TAT-TAT!”, y a su comandante dándoles la orden de disparar: “QUEMEN”. Un artista, quema la punta de dieciocho fusiles tallados en madera con un machete, como habría

hecho un escuadrón guerrillero, es decir dieciocho soldados. Después dibuja en la pared sobre la que se cuelga la grabadora sus recuerdos del bosque en el que se grabó el entrenamiento.

La obra se llama: **En San Vicente, Un entrenamiento.** De **Marcos Ávila Forero.**

En San Vicente, Un entrenamiento. 2010. Visualización en varios días e instalación 18 rifles de madera tallada, algunos parcialmente quemados. Piezas únicas, fresco pintado con la madera quemada. Dimensiones variables. Pieza única. Grabador y banda sonora Edición limitada. Felicitaciones del Jurado de DNSAP 2010

La obra se puede ver en: http://www.galeriedohyanglee.com/ARTISTES/MARCOS-AVILA-FORERO/OEUVRES/marcos_avila_forero_oeuvres_en.pdf

5.1.7. Siete. Arte como *ontología del nosotros*.

La estética puede tener algunas líneas que continúen las intenciones epistemológicas de las estructuras y teorías estéticas de la segunda mitad del siglo XX. Una primera recoge con mayor interés algunos argumentos vinculados con las ideas de arte, ideología, sociedad y las estructuras del materialismo y la dialéctica y por tanto su aparato conceptual, marxista renovado, intenta aproximarse a la estética desde la transformación en las particulares maneras de la producción y

el consumo simbólico en el mundo del capitalismo último, como la consecuencia de unas fuertes transformaciones políticas y económicas. Por esa vía se consolida una estética fuertemente contextual con unos principios políticos muy importantes. Y otra, menos macro estructurada y ciertamente más descriptiva; siguiendo la estética relacional de Nicolas Bourriaud, en el sentido de una estética que pretende renovar el acercamiento al arte contemporáneo. Menos teórica, más cercana al trabajo y la experiencia de los artistas y procurando presentar los principios que estructuran su pensamiento. La *estética relacional* de Bourriaud (2008) analizó el arte a partir de los años ochenta procurando establecer algunas relaciones entre el arte actual, la sociedad, la historia y la cultura, haciendo énfasis justamente en la articulación, en donde justamente sugiere que está la obra o su sentido; aunque algunas veces la obra en tanto tal sea algo inexistente. En una constante evaluación de las relaciones humanas y en consecuencia de sus vínculos de dominio, la idea de lo relacional advierte sobre el vínculo, pero también sobre dependencia. También con carácter materialista⁸⁵, «la tradición filosófica en la que se apoya esta estética relacional ha sido notablemente definida por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un "materialismo del encuentro" o materialismo aleatorio»⁸⁶ (Bourriaud, 2008, p. 18), pero que intenta aligerar la carga jerárquica, interdependiente y ordenada de las ideas en relación a la

⁸⁵ “La estética relacional se inscribe en una tradición materialista. Ser "materialista" no significa quedarse solo en la pobreza de los hechos, y no implica tampoco esa estrechez de espíritu que consiste en leer las obras en términos puramente económicos” (Bourriaud, 2008, p. 18).

⁸⁶ Althusser (2002) describía el materialismo aleatorio de la siguiente manera: «De ahí la forma de orden y la forma de seres cuyo nacimiento es provocado por esta carambola, determinadas como lo están por la estructura del encuentro; de ahí, una vez efectuado el encuentro (pero no antes), la primacía de la estructura sobre sus elementos; de ahí, finalmente, aquello que es necesario llamar la afinidad y completud de los elementos en juego en el encuentro, su “capacidad para engancharse”, para que este encuentro “tome consistencia”, es decir, “tome forma”, dé por fin nacimiento a Formas nuevas — como el agua “toma consistencia” al congelarse, o la leche “toma consistencia” cuando cuaja o la mayonesa cuando liga. De ahí la primacía de “nada” sobre toda “forma”, y del materialismo aleatorio sobre todo formalismo. Con otras palabras, cualquier cosa no puede producir cualquier cosa, sino que hay elementos condenados a su encuentro y, por su afinidad, a “tomar consistencia” al prenderse unos a otros» (pág. 58).

estructura y de manera más libre dejar aparecer relaciones y diálogos, que se estructuren en su propio vínculo y se determinen en lo aleatorio de su estado y en la posibilidad de su modificación. Difícilmente predecible, altamente accidental, este materialismo del encuentro hace posible otras formas de relación y diferentes estados de comprensión; se puede sentir, pero evita estar determinado. “Para simplificar las cosas, digamos de momento: un materialismo del encuentro, así pues, de lo aleatorio y de la contingencia, que se opone como un pensamiento muy diferente a los distintos materialismos que suelen enumerarse” (Althusser, 2002, p. 32). Es efectivamente una posibilidad de *un pensamiento de la coyuntura*, que apenas puede ser predecible en algunos de sus componentes.

«La intersubjetividad, en el marco de una teoría “relacionista” del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su “campo” (Bourdieu), sino que se convierte en la esencia de la práctica artística» (Bourriaud, 2008, p. 23). Es entonces la intersubjetividad, la posibilidad de privilegiar aquello sobre lo que no se había prestado suficiente atención, el sentido de la obra no se puede preestablecer, debe considerarse su puesta en escenario de la relación entre sujetos y justo es esa relación la que acordará el sentido de la práctica artística. Una estética de las relaciones de convivencia social toma distancia de aquella centrada en el objeto; interesada en el acontecimiento propone dispensar maneras y disposiciones a partir de las cuales los espectadores otorgan sentido a la propuesta artística, que se completa en la relación.

Bourriaud asume que una serie de equivocaciones y dificultades que enfrentó el arte de final del siglo XX es el resultado de la ausencia de estructuras teóricas. “¿De dónde provienen los malentendidos que rodean el arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico?” (Bourriaud, 2008, p. 5). Tal vez tenga razón en tanto la dificultad que presenta la circulación y

aproximación al arte, que desde el comienzo del siglo tomó caminos en los que se hizo difícil orientar la mirada y ordenar los saldos que de su observación y comprensión se conseguían. “La mayor parte de los críticos y filósofos se niegan a pensar las prácticas contemporáneas en su totalidad, que permanecen entonces ilegibles, ya que no se puede percibir su originalidad y su pertinencia si se las analiza a partir de problemas ya planteados o resueltos por las generaciones precedentes” (Bourriaud, 2008, p. 5). Puede no ser precisa, pero sugiere la pertinencia de modificar las estructuras de la estética. “La estética relacional no constituye una teoría del arte, ya que esto implicaría el enunciado de un origen y de un destino, sino una teoría de la forma” (Bourriaud, 2008, p. 19). Y es en una idea ampliada de forma en donde concentra su interés, que entiende como “una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es solo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes” (Bourriaud, 2008, p. 19). Luego, la estructura estética que se propone requiere consolidar no solo intereses nuevos, sino renovar el lenguaje. “No es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea” (Bourriaud, 2008, p. 21), su comprensión e interpretación son el resultado de una serie de prácticas de relación de la obra con su entorno, con el contexto y con la historia del arte; un nodo de la experiencia resultado del contexto en el que ocurre⁸⁷. Un orden que se determina, según otros lenguajes, en agencias y agentes.

⁸⁷ “Los procedimientos “relacionales” (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son solo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de

La estética relacional encuentra un referente importante en la idea de *ecología*, en tanto propone consolidar modelos de relación y variables de contexto, si bien no responde necesariamente a criterios estéticos. « Su reflexión sobre la ecología conduce a Guattari a tomar conciencia, antes que la mayoría de los “profesionales” de la estética, de la ineficacia de los modelos románticos todavía en vigencia para describir el arte moderno. La subjetividad de Guattari aporta de esta manera a la estética un paradigma operacional legitimado por la práctica de los artistas de los últimos treinta años» (Bourriaud, 2008, p. 116). Faltaría no solo precisar el modelo, sino regular que no devenga en una enumeración de prácticas que lo ejemplifiquen, sino al contrario, que el relato teórico permita ajustar de mejor manera la comprensión o interpretación de la obra y de esta en el universo del arte actual.

“La obra es lo contrario del tope que define la percepción estética clásica, que se ejerce sobre objetos terminados, sobre totalidades cerradas. La fluidez estética sigue siendo inseparable de un cuestionamiento de la autonomía de la obra.” (Bourriaud, 2008, pág. 126). No es solo que su sentido se complete con el espectador, sino en términos de un acontecimiento, de una obra que es solo una sugerencia y debe confirmarse por la participación.

Con respecto a otro horizonte de reflexión de esta misma línea, que intenta concentrar el pensamiento estético en un espacio de diálogo entre la obra, el espectador y el contexto, a partir de las dinámicas de participación que ha sugerido el artista, Bourriaud se concentra también en la obra y particularmente en las estrategias de construcción, elaboración y levantamiento de esta. De

relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo "traducirlo" materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?). Si estas prácticas encuentran evidentemente sus marcas formales y teóricas en el arte conceptual, en Fluxus o el arte minimalista, solo las utilizan como vocabulario, como base del léxico”. (Bourriaud, 2008, pág. 55).

manera que, si la estética relacional examinaba el aspecto de la convivencia e interactividad de esa revolución (por qué los artistas se dedican a producir modelos de sociabilidad, situándose dentro de la esfera interhumana) la construcción de la obra se propone entonces como una producción que recoge sin duda maneras de elaboración vinculadas con procesos industriales, pero sobre todo aquellas que se aproximan y determinan por los medios electrónicos y las nociones de edición y montaje. “Postproducción recoge las formas de saber generadas por la aparición de la red, en una palabra, cómo orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción” (Bourriaud, 2009, p. 8). En consideración responde también a una discusión sobre los instrumentos de producción⁸⁸.

Una estructura estética concentrada en la obra y sus procesos no parece suficiente para describir, ni la transformación ni la condición del arte, como tampoco la disposición conceptual y argumentativa que permita presentarla, interpretarla y comprenderla. No obstante, enunciar algunas de las condiciones a partir de las cuales los artistas proponen la afirmación de la obra puede ser una alternativa al pensamiento tradicional. Parece pues una consideración anacrónica sobre algunos métodos de realización. “La apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica” (Bourriaud, 2009, p. 24). “La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre

⁸⁸ «La diferencia entre los artistas que producen obras a partir de objetos ya producidos y los que actúan ex nihilo es la que percibía Karl Marx en la ideología alemana entre “los instrumentos de producción naturales” (el trabajo de la tierra, por ejemplo) y “los instrumentos de producción creados por la civilización”. En el primer caso, prosigue Marx, los individuos están subordinados a la naturaleza. En el segundo caso, están en relación con un “producto del trabajo”, es decir, con el capital, mezcla de labor acumulada e instrumentos de producción. Entonces “no se mantienen unidos sino por el intercambio”, un comercio interhumano encarnado por un tercer término, el dinero» (Bourriaud, 2009, p. 21).

personas o surgir de un proceso social, un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho.” (Bourriaud, 2009, p. 36). Lo anterior no es sustancialmente distinto de aquello que ha emprendido el arte históricamente y lo que en consonancia revisa la estética. La idea según la cual: “Los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras, incluyendo las formas sonoras o visuales del pasado en sus propias construcciones. Pero asimismo trabajan en un nuevo recorte de los relatos históricos e ideológicos, insertando los elementos que los componen dentro de escenarios alternativos” (Bourriaud, 2009, p. 53) no asegura un lugar particular para la producción actual del arte, y tampoco para su consecuente reflexión.

5.1.7.1. Estética. *Ontología del nosotros.*

Una segunda línea de pensamiento sobre la estética, que dialoga también con nociones políticas, pero en términos de una “ontología del nosotros”, como pregunta por el ser de la comunidad, al mismo tiempo que advierte sobre algo en lo que se ha insistido en este texto, las dificultades que presentó la modernidad como una máquina que devastó identidades.

Jean-Luc Nancy propone, en un ejercicio de pensamiento que se inspira en la idea de eterno retorno y deviene paradójicamente atemporal; volver a la potencia del *signo* en la obra de arte y a lo fundamental del *gesto*; que se relaciona a la idea de *gesto* desarrollada por Jean Baudrillard que sabemos, para él, es junto con la *firma* de donde deriva la originalidad; “el valor se transfiere de una belleza eminente, objetiva, a la singularidad del artista en su gesto” (Baudrillard, 2005, p. 110). La originalidad está dada en la preservación de la autenticidad del signo. No obstante, Nancy no dirige su reflexión al terreno del intercambio simbólico, esencial para Baudrillard.

Desde dos perspectivas, Nancy contribuye a la discusión en tanto logra ajustar una estética propia y asimismo porque la compone bajo la pregunta por el arte actual. “En parte con argumentos propios, y en parte con argumentos que toma prestados principalmente de Adorno y Benjamin, Nancy se propuso demostrar que si es posible hablar de algo así como “el arte” es en razón de la existencia de las artes singulares y plurales” (Nancy, 2014, p. 13). Es esencial advertir que, para Nancy, seguir hablando sobre el arte sería posible aceptando que hay una amplia producción en el campo llamado arte, que no necesariamente tiene correspondencia con las artes visuales exclusivamente. Argumento que toma distancia del universo de discusión que se ha presentado (sobre el arte) y que en consideración deberá ser estimado desde la idea de arte que se ha intentado ajustar.

Así las cosas, el argumento permite una interpretación de la práctica del arte dependiente del contexto y del tiempo de su ejecución. En este punto se quiebra el razonamiento clásico. Que apuntaba la mayor parte de las veces a cierta autonomía de la esfera del arte. “La existencia efectiva de las artes es ahora condición de posibilidad del arte, cuya existencia tiene el lugar preciso y la duración exacta que les prescribe el discurso que lo toma por objeto o tema. Es decir que no hay arte fuera del discurso, ni hay discurso sobre el arte sin las prácticas artísticas que lo hacen posible” (Nancy, 2014, p. 13). No solo el arte tiene una particular condición de contexto, sino que además las nociones de discurso y arte son indisociables. No se puede comprender un levantamiento teórico, discursivo, sobre el arte, sin tomar en consideración las obras, y las obras no pueden emanciparse de los discursos que navegan a su alrededor.

La pregunta que Nancy consolida sobre el arte no debe ser entendida como una pregunta menor, refiere directamente al arte como posibilidad humana, “sitúa su planteo sobre el arte y las artes en el marco de una ontología” (Nancy, 2014, p. 13). Es interesante en dos sentidos; primero, la

vuelta a la consideración según la cual en el arte hay un compromiso estrecho con la condición humana, alejado sin duda de las vías que apuntan en el mundo actual a su banalización y, segundo, la reflexión en torno al arte confía conocimiento en el arte y en el ser.

De alguna manera Nancy asegura la vuelta a la estética de los sentimientos y las emociones, al tradicional estatuto de la estética como dominio de la emoción sensible. El arte es lo que el arte hace al ser humano, lo que nos entrega o dispone para nosotros. « Las artes dan a sentir y crean sentido. Hacen sentir el sentido que ellas crean y recrean. Pues el sentido es lo que hay, lo que circula indefinidamente entre todos y cada uno de los existentes. Lo que el arte da a sentir, entonces, es cierta “formación”, cierta “puesta en forma” del sentido circundante» (Nancy, 2014, p. 14). La “puesta en forma”, (no muy alejada de la noción ampliada de forma que defiende el radicalmente diferente aparato estético de Bourriaud) es el instrumento a partir del cual el arte se dispone ante el espectador, que se aproxima dueño de sus emociones y espera tras ellas encontrar sentido. El arte deviene por esta vía en el espacio en el que el aparato sensible de la condición humana, considerando su capacidad de tejer con los demás, encuentra y entrega, al mismo tiempo, sentido a y en la obra de arte.

Es el gesto, como se dijo, aquello que para Nancy va a develar la obra y por esta el arte. “Este, es lo que de una obra no se puede reducir a su significación, a su sentido sensato. El gesto acompaña el propósito del artista sin subsumirse a él ni confundirse con él. No tiene fin ni finalidad” (Nancy, 2014, p. 14). Por eso algunas veces parece no estar tan lejos de Benjamin, porque el gesto del artista es, de alguna manera, el aura de la obra. Es el artista volcado en una ejecución, sin orden lógico ni criterio de razón, es el ser del artista enfrentado al propósito de hacer una obra de arte, de fundar un mundo sensible, lo que transmita a la “forma” debe ajustarse al aura. El gesto y el aura no son finalidad sino condición.

Lo que el arte da a sentir, en el tono de Heidegger, es el mundo. Nancy permanece agazapado, cobijado mejor, tras esa idea; el arte da a sentir la forma del mundo. No es por tanto ni un arte hermético, imposible de alcanzar, ni tampoco un arte que devenga en significado. «El gesto es del orden de la sensibilidad, es sentido sensible. El gesto, en tanto señal sensible que existe junto a la significación pero que al mismo tiempo la excede infinitamente, forma parte de un pensamiento que rechaza por igual el arte por el arte y el arte como pura significación, según Nancy, dos posiciones extremas, “dos ideas falsas sobre el arte”» (Nancy, 2014, p. 14). La importancia que da al gesto recuerda sin duda la gestualidad de la modernidad, la más formal, pero también la ciertamente intelectual. Cierta gestualidad casi convertida en impostura se aferró al arte, hasta dejarlo flaco de intereses; otra, hizo posibles esfuerzos de novedad y de posibilidad para la emoción y el pensamiento.

Su pensamiento estético insiste, como se dijo, en la idea de que el arte es la posibilidad de mundo y la estética será en consecuencia el aparato teórico que hará posible consolidarlo como conocimiento. “Entonces, si el arte se trata de esto, de ese surgimiento de formas que dan una posibilidad de mundo, ahí donde el mundo, de manera ordinaria y corriente, se halla o bien limitado a significaciones, todas ellas hechas e indefinidamente repetidas, como significaciones elementales (vivir, sobrevivir, ganarse la vida,... etc.) o bien, al contrario, expuesto a una ausencia de significación” (Nancy, 2014, p. 25). No es por tanto solo superior o elevado el mundo que significa el arte, puede ser también el mundo que aún no tiene significado y que se presenta ante nosotros como una fundación de sentido, resultado de las propias acciones o de las específicas y no siempre triviales condiciones de la vida cotidiana.

“Yo diría que el arte está ahí cada vez para abrir el mundo” (Nancy, 2014, pág. 25), insiste reiteradamente, no obstante, no lo ajusta a una condición o al estatuto del arte actual. En estricto

sentido metafísico, está para presentar aquello que antes no se había presentado y disponerlo a consideración. Es posibilidad de mundo, lo que equivale a aspirar a ser un mundo que se renueva como resultado del pensamiento artístico, que se presenta y que convertido en discurso se interpreta y evalúa. “La obra es una señal hacia más allá de la obra de arte, una obra de arte nunca está hecha para sí misma, al contrario, su ser de obra, su carácter de obra consiste en señalar un afuera de la obra” (Nancy, 2014, p. 34). En la obra de arte, aquello que debemos considerar es justo lo que no está ante nosotros como obra, más bien la referencia al mundo que esta levanta, Es la obra, no en tanto pensamiento sobre la obra sino sobre el mundo. No puede ser comprendida como una implosión de significado. “Un signo más allá de sí misma es lo que hace a la obra de arte” (Nancy, 2014, p. 34). En sí misma como obra, no es suficiente para instituir la como obra de arte, van a ser necesarias sustancias (trazos, acciones, imágenes, relaciones, etc.) que estén fuera. Sabemos bien que jamás la obra es solo lo que tenemos ante nosotros. Para ser preciso, eso puede solo devenir una anécdota.

De forma que las estructuras y las consolidaciones políticas y económicas de lo muy grande pero también de aquello que parece pequeño, como por ejemplo la mundialización o las relaciones interpersonales de una comunidad que deben en consideración ser la ocasión para anunciar particulares formas de mundo; “también quiere decir que tenemos que encontrar, que inventar una forma de mundo, y una forma de mundo quiere decir una forma de circulación posible de sentido, pero de un modo tal que ese sentido no sea captado por cualquiera, es decir que no sea, para terminar significado” (Nancy, 2014, p. 34). Luego, por una parte, serán las estructuras sociales y políticas las que determinarán las formas de mundo que habrán de postularse a devenir en obras de arte; y por otra, su sentido será discutido al interior de estas estructuras.

“El arte está en estrecha dependencia de los imperativos materiales, simbólicos y afectivos que determinan un momento de la cultura: toma ahí sus ocasiones, sus móviles, sus pretextos, también encuentra ahí formas, esquemas, gestos y tonalidades” (Nancy, 2014, p. 57). Una estética como interpretación de la comunidad que se articula con su contexto y que traduce en códigos sensibles, no literales, lejos de la evidencia, las maneras de consolidar relaciones y las formas del mundo que resultan del pensamiento. No solo consolida una cultura, sino que está en capacidad de debatir el universo simbólico de una comunidad y en consecuencia su posibilidad de mundo y también aquella de los otros con respecto de esta.

Aunque inscrita en una reflexión circular, como se dijo, Nancy apuesta por lo mismo que apostó la modernidad: por la ruptura, por la negación del pasado y en consecuencia del progreso. “Aquello de lo que se trata en el arte es precisamente de lo sin-anterioridad: de lo que no está precedido por nada, ni como un dato ni como un vacío.” (Nancy, 2014, p. 63). La ruptura total, aquella que considera que cada obra de arte inaugura un tiempo del arte. La ruptura en términos de toda novedad. El arte ilumina aquello sobre lo que no se tenía conciencia o aquello que no se podía ver.

La estética que refresca Nancy, por tanto, es una estructura de pensamiento que algunas veces considera la obra como su punto de partida y otras el mundo que algunas veces casa con la obra, otras no. “Desde luego, la obra y el pensamiento no son exteriores el uno al otro: son dos líneas de fuerza o dos valencias de un mismo acto que se presenta o bien de entrada como una obra efectiva (una producción artística, lo que es siempre también es en cierto modo un trabajo de pensamiento) o bien de entrada como un ejercicio de discurso y de concepto (lo que es siempre también en cierto modo la obra de arte)” (Nancy, 2014, p. 77). No hay como tal un pensamiento que antecede a la obra, en el que se encuentre su traducción, hay mundos que se encuentran en las

obras, que son tiempos y contextos comunes, que a veces se pueden traducir en teoría y que otras simplemente no acertamos a consolidar como un discurso coherente, aunque intuimos la fuerza de sus posibilidades.

La estética es una posibilidad de discurso desde el arte. Una estética en la que no es preciso obtener conclusiones, que no pretende dar cuenta de los significados y las interpretaciones precisas; que en últimas toma distancia del arte, para devenir en pensamiento sobre el pensamiento. Una estética que se debate, en palabras de Anne Cauquelin, entre *incorporales*; ausencias de cuerpos, pero más, quizá solo ausencias. Una desmaterialización, más precisa. “Se ha vuelto en efecto, un tema casi inevitable en los debates sobre el arte contemporáneo, en particular después del llamado arte digital. ¿Hay todavía un cuerpo?”⁸⁹ Manifestaciones artísticas que están en camino a desaparecer, que ya han desaparecido o que se debaten con los objetos, discursos y prácticas que ya antes poblaban el mundo, sin exigirles ningún tipo de consideración, sin siquiera hacerlos a un lado. Discursos apenas articulados sobre obras presentadas, pero justo apenas alcanzadas a percibir. Tras una estética de la ontología existe también, por ejemplo, una estética que se pregunta por la posibilidad del cuerpo mismo. La estética que no ha dejado de anunciar estados del arte y estatutos de las obras presiente la cercanía del fin o el agotamiento de los relatos. Sin duda alguna se precisan estructuras próximas a las grandes escuelas filosóficas sobre las que se apunta y se glosa, y también se proponen nuevas estructuras de conocimiento. “Ante una situación de saturación o de clausura, se debe intentar proponer un nuevo esquema, un cuarto modo de anudamiento entre la filosofía y el arte” (Badiou, 2009, p. 53). Badiou insiste en la relación entre la filosofía y el arte, pero decreta la urgencia de un nuevo estatuto para la

⁸⁹ En el original: “C’est devenu, en effet, un thème presque inevitable dans les débats sur l’art contemporain, et particulièrement des lors qu’il sagit de l’art dit numérique. Y a-t-il encore du corps?” (Cauquelin, 2006, p. 37).

estética⁹⁰. Esencial resulta la propuesta. «Por “inestética” entiendo, una relación de la filosofía con el arte que, al postular que el arte es de por sí productor de verdades, no pretende de ninguna manera convertirlo en un objeto para la filosofía. Contra la especulación estética, la inestética describe los efectos estrictamente intrafilosóficos que produce la existencia independiente de algunas obras de arte» (Badiou, 2009, p. 43). En el arte hay conocimiento y no deviene portador de sentido tras la experiencia filosófica.

Un volante distribuido en la calle que dice: 10 € por participar de un proyecto artístico, anunciando fecha y hora (martes 18 de marzo 6:30 a 8:30) además de un mapa, en el que se ubica el N° 14 de vía Palestro, que corresponde al *Paldiglione d'Arte Contemporanea* y el metro más

⁹⁰ Didactismo, romanticismo y clasicismo, son los posibles esquemas del nudo entre arte y filosofía, siendo el tercer término de esta unión la educación de los sujetos y, particularmente, la de los jóvenes. En el didactismo, la filosofía se enlaza con el arte siguiendo la modalidad de una vigilancia educativa de su destinación extrínseca a lo verdadero. En el romanticismo el arte realiza en la finitud toda educación subjetiva de la que es capaz la infinitud filosófica de la Idea. En el clasicismo, el arte capta el deseo y educa su transferencia por medio de la proposición de una apariencia de su objeto. En este caso, se convoca a la filosofía solo en tanto estética: ella opina sobre las reglas del “agradar” (Badiou, 2009, p. 49).

cercano. Se informa que no es necesario ningún tipo de documento y que se distribuirán 10.000 € entre las primeras 1000 personas que lleguen.

En la página del artista aparece la siguiente información: Cientos de personas convocadas mediante volantes y boca a boca aparecieron en las puertas del *PAC* y permanecieron en pie durante horas conformando una gran línea humana para recibir un pago de 10 €. Se acompaña de un video en el que, sin mostrarse los rostros, se observa como las personas agolpadas, pasan de uno en uno, entregan el volante, alguien les pone un sello en la mano y les entregan el billete de 10 €.

La obra se llama: **10 €**. De **Santiago Sierra**. Presentada en *PAC (Padiglioni d'Arte Contemporanea*, en Milán, Italia. En marzo 2017.

La obra se puede ver en: http://www.santiago-sierra.com/201703_1024.php

5.1.8. Ocho. *Decolonial Option*.

La causa final de los hombres es su propio cuidado, conservación y el logro de una vida en armonía, y con el objeto de que estas pretensiones no sean satisfechas por la fuerza, Thomas Hobbes propuso la institución de un poder del cual los hombres se puedan fiar. Este poder no debe estar sujeto a lo que entiende por leyes de la naturaleza (justicia, equidad, modestia y piedad) ya que concibe las anteriores como contrarias a nuestras pasiones naturales, que por su parte inducen a parcialidad, orgullo y venganza. Luego, la premisa fundamental para la aparición del Estado, por vía de la tradición contractualista, es la seguridad; si hubiera paz sin sujeción alguna, no sería necesaria la existencia de un gobierno civil o Estado. Si pudiéramos imaginar, dice Hobbes, “una gran multitud de individuos, concordes en la observancia de la justicia y de otras leyes de la naturaleza, pero sin un poder común para mantenerlos a raya, entonces no sería preciso que existiera ningún gobierno civil o Estado” (Hobbes, 2007, pág. 139). El Estado se instituye entonces, en un territorio y sobre una multitud de individuos, para consolidar su seguridad⁹¹.

El derecho de cada individuo de gobernarse a sí mismo queda transferido a un solo hombre o a una asamblea y, las pasiones naturales, apetitos y voluntades quedan sujetas al mismo ordenamiento. La multitud de individuos se une en una sola persona que se denomina Estado y el

⁹¹ “El único camino para erigir semejante poder común, capaz de defender contra la invasión de los extranjeros y contra las injurias ajenas, asegurándoles que de tal suerte por su propia actividad y por los frutos de la tierra puedan nutrirse a sí mismos y vivir satisfechos, es conferir todo su poder y su fortaleza a un hombre o una asamblea de hombres, todos los cuales, por pluralidad de votos, puedan reducir sus voluntades a una voluntad” (Hobbes, 2007, pág. 140)

titular de esa persona se denomina *soberano*, para quien, a su vez, cada uno de los que lo rodean se convierte en su súbdito⁹².

Esta misma línea argumental conduce para el siglo XX a ideas consensuadas que se hacen evidentes en el absolutismo y totalitarismo del *Realismo político*. La noción de protección sigue siendo fundamental, pero no se ampara ya en el individuo y sus bienes, sino en la idea (Huntington, 2005) de comunidad que comparte una tradición.

Es inherente de lo político proteger a una comunidad que tiene una cultura propia, dado que es precisamente esa característica (tener una cultura) lo que la identifica como una comunidad, además la cultura, que tiene un carácter homogéneo, constituye su identidad; «en realidad no existe ninguna “sociedad” o “asociación” política; lo que hay es solo una unidad política, una “comunidad” política» (Schmitt, 1991, p. 74). En el *Concepto de lo político*, Carl Schmitt propone que “el concepto de Estado supone el concepto de lo Político, entiende que el Estado es el status político de un pueblo organizado al interior de unas fronteras territoriales. Representa un determinado modo de estar de un pueblo” (Schmitt, 1991, p. 49) o de una comunidad y lo político entonces puede equipararse con lo estatal o al menos suele referir al Estado, pero también a un *determinado* modo de estar de un pueblo o de una comunidad⁹³.

⁹² Hobbes define el soberano de la siguiente manera: “una persona de cuyos actos una gran multitud, por pactos mutuos, realizados entre sí, ha sido instituida por cada uno como autor, al objeto de que pueda utilizar la fortaleza y medios de todos, como lo juzgue oportuno, para asegurar la paz y la defensa común.” (Hobbes, 2007, pág. 141)

⁹³ El Estado y la sociedad se interpenetran recíprocamente en cuanto a que todas las instancias que antes eran estatales se vuelven sociales y, a la inversa, todas las instancias que antes eran meramente sociales se vuelven estatales. Así, por ejemplo, los ámbitos de la religión, la educación, la cultura y la economía, que eran antes ámbitos no estatales y no políticos, dejan de serlo y en un Estado total, basado en la identidad entre Estado y sociedad, que no se desinteresa de ningún dominio de lo real, el Estado está dispuesto a abarcarlos a todos.

La idea de una teoría del Estado en la que este es cualitativamente distinto a la sociedad y algo superior a ella se transforma a partir de la idea de *Estado total*, que ya no conoce nada que pueda considerarse como absolutamente apolítico, poniendo fin a ideas tales como la de un concepto de Estado que pueda ser comprendido como *libre* respecto a la religión, por solo mencionar un ejemplo. Y por esa vía, la noción de identidad entre Estado y sociedad no solo se hace fundamental, sino que tras esta se desvanecen las diferencias y lo múltiple de los ámbitos propiamente culturales, que en la hipótesis de un Estado total desaparecen y entonces *todo* está sujeto a convertirse en una caracterización de lo político, por lo que no cabría ninguna condición específica y distintiva ni para lo político, ni para lo cultural. Fuerza inusitada tomo esta línea de pensamiento en el siglo XX.

Lo que se acaba de mencionar, puede ser también interpretado como un antecedente de argumentos como los que presenta Samuel Huntington en *El choque de civilizaciones*, quien para algunos se acerca a la idea de la construcción de Estado a partir de la evaluación de algunos criterios de identidad. “En el mundo de la posguerra fría, las banderas son importantes y también otros símbolos de identidad cultural, entre ellos las cruces y las medias lunas, e incluso los modos de cubrirse la cabeza, porque la cultura tiene importancia y la identidad cultural es lo que resulta más significativo para la mayoría de la gente.” (Huntington, 2005, p. 20). Argumento que hace que esta vía para la comprensión de la idea de Estado se estructure a partir de una apreciación reduccionista, instrumental y absolutista de la cultura, sustentada en algunas manifestaciones identitarias comunes, que además por otra parte han adquirido en el mundo occidental cierto sentido iconográfico.

El tema central que propone a discusión no es otro que “el hecho de que la cultura y las identidades culturales, que en su nivel más amplio son identidades civilizacionales, están

configurando las pautas de cohesión, desintegración y conflicto.” (Huntington, 2005, p. 20). Por esa vía, la reflexión no se distancia de manera importante de aquella que considera un mundo constituido por *amigos* y *enemigos*, que instauran su disposición a partir, por una parte, de una idea de cultura vinculada con un criterio de identidad, que no parece lo suficientemente fuerte como para determinar las estructuras y tensiones del mundo contemporáneo; y por otra, insiste en el poder del Estado como la esfera de identidad de las inquietudes culturales, en sentido amplio, de los seres humanos, en consideración a un flaco criterio de correspondencia cultura-Estado.

Por esa vía aparece también en la discusión, la noción anacrónica de civilización, instaurada por Occidente, sobre la que hace énfasis el proyecto teórico de Huntington, en tanto “la civilización como la cultura hacen referencia a una forma global de vida de un pueblo, y una civilización es una cultura con mayúsculas” (Huntington, 2005, p. 49). Subrayando el estado superior de desarrollo de una comunidad o la estructura que consolida una idea de cultura como valor superior de la comunidad, en el ejercicio instrumental de entender la cultura como la estrategia política de diferenciación de las colectividades y en ese sentido como la razón a partir de la cual aparece el otro, que mencionado reiteradamente en todos los órdenes del discurso ya no solo es aquel diferente a mí, sino que se aproxima a una caracterización más cercana a la del concepto de *enemigo* de C. Schmitt. Ruta problemática pero ampliamente avalada. Obvio, “ver el mundo desde las perspectivas de siete u ocho civilizaciones evita muchas de estas dificultades.” (Huntington, 2005, p. 41).

En esta perspectiva las posibilidades entonces no son muchas; o bien desistir de la ilusión de un proyecto común a la humanidad o por el contrario determinar y descifrar los colectivos humanos amplios y los criterios que permiten constituir lugares de identidad particulares al tiempo que toleren, faciliten y protejan las de aquellos que no se inscriban en algún lugar de identidad, o por

otro lado debemos aceptar que esos grupos no tienen fronteras tan evidentes que los hagan demarcarse y definirse unos de otros. En el mismo sentido, esa perspectiva insiste en el interés de los seres humanos en diferenciarse de los demás, como si se tratara de una circunstancia propia de la condición humana. “A medida que el incremento de las comunicaciones, el comercio y los viajes multiplican las interacciones entre civilizaciones, la gente va concediendo cada vez más importancia a su identidad desde el punto de vista de la civilización.” (Huntington, 2005, p. 85). De manera que la instauración de la idea de civilización o de sus procesos recae sobre los individuos o mejor, considera que es una decisión que están tomando los individuos, en tanto han decidido suponer como fundamental su identidad, y es este reconocimiento de su nivel superior de cultura lo que les permite participar de la idea de civilización. El argumento, aunque acorde con algunos mensajes mediáticos, parece también bastante flaco.

En la conferencia IV de *El Liberalismo político*, Rawls presenta la idea de un *consenso traslapado* de doctrinas comprensibles razonables, por medio del cual puede unificarse y ser estable una sociedad, es decir, por medio del cual una sociedad puede estar bien ordenada, esta noción (consenso traslapado) intenta ser una respuesta a la pregunta sobre: “cómo es posible que haya una sociedad estable y justa cuyos ciudadanos libres e iguales que están profundamente divididos por doctrinas religiosas, filosóficas y morales, conflictivas y hasta inconmensurables” (Rawls, 2006, p. 137), pueda constituirse en una unidad que se pueda no solo establecer sino también conservar. Aparece entonces la idea según la cual es necesario para una sociedad justa, constituir una unidad de doctrinas y maneras de comprensión del mundo.

El principio fundamental de *El liberalismo político*, que considera como premisa la justicia, supone como fundamental la construcción de una sociedad que se instaure en la diferencia y no

en la igualdad. No obstante, se puede pensar que o bien no es una sociedad *real*, o bien, es solo una porción de la humanidad la que podrá ser cobijada por estos principios.

Immanuel Wallerstein por su parte considera al liberalismo con un acento marcado hacia las relaciones económicas, de manera que insiste por una parte en considerarlo como, “el aglutinante ideológico de la economía mundo capitalista desde 1789 hasta 1989” (Wallerstein, 2003, p. 95). Al mismo tiempo, lo entiende también en un sentido más amplio: como una ideología. Wallerstein entiende a partir de los mencionados criterios de orden económico que el liberalismo propone tomar distancia del Estado. La base de esa profunda desconfianza del Estado es la reificación del individuo y la visión de que el pueblo soberano está formado por individuos con “derechos inalienables” (Wallerstein, 2003, p. 101). Por esa vía el liberalismo se demarca de la idea de representatividad del Estado y menciona su interés en la instauración del individuo nuevamente.

La aceptación del modelo liberal no sucede entonces por la aprobación de la estructura fundamental del liberalismo político, aún representada por el Estado como el contrato superior de las colectividades, sino contrario a este beneplácito, la ideología liberal intenta distanciarse de las estructuras categóricas del universo social y del mismo modo de los dispositivos políticos que las sustentan. El énfasis está puesto en el funcionamiento de lo que Wallerstein (2005) denomina una “economía-mundo, que fue aquella que el modelo liberal no solo permitió, sino a la que el modelo condujo casi a manera de exigencia” (pág. 126), por lo que no sobra señalar que el liberalismo es la estructura a partir de la cual se puede comprender el capitalismo. Y en el mismo sentido, el fin del liberalismo no conduce necesariamente al fin del Estado.

Ahora bien, para Wallerstein el liberalismo no *falla* porque la doctrina haya resultado contraria al desarrollo histórico o distante de las estructuras actuales, *falla* porque no cumplió con la promesa

primera, la justicia; argumento no tan lejano de Rawls como algunos quisieran. Así entonces, la perspectiva que Wallerstein quiere señalar no articula la arqueología de la idea de Estado con la fundación conceptual en el contractualismo clásico. “En lugar de los estados nacionales como objetos de estudio, los sustituyeron por sistemas históricos que, habían existido hasta ese momento en solo tres variantes: minisistemas, y sistemas-mundo de dos tipos (economías-mundo e imperios-mundo)” (Wallerstein, 2005, p. 32).

Cambia entonces la mirada y debe a su vez cambiar también el lugar hacia el cual se mira. “Parte del problema es que hemos estudiado estos fenómenos en compartimientos estancos a los que hemos dado nombres especiales -política, economía, estructura social, cultura- sin advertir que dichos compartimientos eran construcciones de nuestra imaginación más que de la realidad” (Wallerstein, 2005, p. 10).

Así entonces, no es claro por qué debe persistir la idea de acciones y conceptos que se determinan a partir de un tiempo lineal y acumulativo y en un espacio que apenas se modifica; se entiende lo oportuno de la renovación de la noción de Braudel de *longue durée*, como una alternativa que reconoce y considera otra estructura de tiempo. Así, “la insistencia de Braudel en la multiplicidad de tiempos sociales y su énfasis en el tiempo estructural -lo que él denominó *longue durée*- fueron centrales para el análisis del sistema-mundo” (Wallerstein, 2005, p. 34). No es entonces la inminencia y continuidad del tiempo y su galopante transcurrir lo que determinaría un horizonte causal en términos de un problema de incidencia social, tampoco nuestros juicios sobre lo inmediato, ni sobre la lectura del tiempo presente arrebatado a la línea que lo conecta con el pasado.

De la misma manera que lo hizo el tiempo, el espacio permite otras cartografías; se instituye por ejemplo por su incidencia en procesos de intercambio y distribución de diferentes tipos, por

ejemplo: “el concepto de centro-periferia es relacional. Lo que queremos decir por centro-periferia es el grado de ganancia del proceso de producción” (Wallerstein, 2005, p. 46). La idea de espacio vinculada a vectores tradicionales no resulta posible. No se localizan y delimitan territorios, por el contrario, la insistencia del modelo está sustentada en la evaluación de las relaciones. Las nociones de centro y periferia no describen lugares sino más bien estados, maneras de aparecer, modos de relacionar.

En el mundo contemporáneo no existe una sola unidad política y la política no está descrita por la primacía de la noción de Estado. Esta fuerte estructura política por varias vías ha estallado; no fue posible mantenerla y pocos parecen dispuestos hoy a darle primacía. “Una característica definitoria de una economía-mundo, es que no está limitada por una estructura política unitaria. Por el contrario, hay muchas unidades políticas dentro de una economía-mundo” (Wallerstein, 2005, p. 40). Se constata entonces la precariedad de la tradicional estructuración de las nociones, la de Estado, por ejemplo, para interpretar y comprender las múltiples relaciones y variables de la estructura economía-mundo.

Puede ser una alternativa la idea de *Abrir las ciencias sociales*, construir una arqueología de la emergencia de los saberes disciplinares de las ciencias sociales, evaluando el sentido político del tal construcción y la perspectiva de renovación de las estrategias epistemológicas. “Creemos que es importante aceptar la coexistencia de interpretaciones diferentes de un mundo incierto y complejo. Solo un universalismo pluralista nos permitirá captar la riqueza de las realidades sociales en las que vivimos y hemos vivido” (Wallerstein, 2007, p. 66). La apuesta por abrir las formas de pensar, de conocer, de relacionar, quizá no está tan alejada de algunas prácticas del arte actual.

« Como parte de la crisis estructural de la economía mundo capitalista, también estamos presenciando el fin del modo en que hemos “sabido” el mundo, en el sentido en que el marco actual de nuestro “sistema de saber” ya no sirve como antes » (Wallerstein, 2005, p. 72). Los conceptos no operan de la misma manera que operaron en el pasado y los argumentos no se perciben como inmutables, parece que estamos dispuestos a aceptar que el conocimiento no está quieto esperando a ser depredado, ni siquiera se puede llegar a él; ya no nos dirigimos en su dirección, es posible decir que debemos construir el lugar de partida, el camino y el punto de llegada. Desde la práctica y el universo del arte y de la estética, esta tarea también se ha formulado.

Si bien, en palabras de Wallerstein (2007), “los principales problemas que enfrenta una sociedad compleja no se pueden resolver descomponiéndolos en pequeñas partes que parecen fáciles de manejar analíticamente, sino más bien abordando estos problemas, a los seres humanos, a la naturaleza en toda su complejidad” (pág. 87). La propuesta no es metodológica, la apuesta es conceptual. No estamos en presencia de un método para aplicar las ciencias naturales o las humanas, ni tampoco las sociales, estamos frente a la evidencia de una estrategia de comprensión del mundo que apela a la comprensión de la vida en términos de relaciones, de afectaciones y de pertenencias.

“Como se sabe, el discurso de la descolonización tuvo un fuerte centro de radiación en los procesos decoloniales de África y también en la intelectualidad africana y afrocaribeña en el París de los años cincuenta; por esos años estuvieron en París, Fausto Reynaga, de Bolivia, y Alí Shariati, quien tuvo mucho que ver con la orientación intelectual de la revolución de Irán en 1979. Pero también estuvieron Frantz Fanon y Aimée Cesaire, Kwame Nkrumah y Leopoldo Sedar Senghor” (Mignolo & Gómez, 2012, p. 36). Si bien el debate no fue ni regular ni constante,

durante el siglo XX, es claro que la idea de conflicto entre centro y periferia resonaba hacía décadas y había en consecuencia tenido figuras que la habían alentado y sobre quienes fue preciso levantar su pensamiento para hilar las líneas teóricas de referencia. El colonialismo imperial fue sin duda solo el punto de partida y aunque lejos han quedado sus agitadas aspiraciones; las apariencias que toman los nuevos escenarios las renuevan.

«El vuelco de la geopolítica del conocimiento y de la razón histórica que introdujeron Bagú y O’Gorman tuvo una trayectoria inesperada en la formulación que dieron Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein al introducir el concepto de “Americanidad” y la noción de “Colonialidad”» (Mignolo, 2015, p. 57). Y es con este último que ciertas estrategias del pensamiento y del arte han comenzado a pensar su estatuto. La *Colonialidad* devino un tema de consideración para comprender el mundo actual, y en términos de la modificación de las estructuras sobre las que se levanta y distribuye el conocimiento, por ende, no solo alcanzó al arte y la estética, sino que favoreció los intereses de una y otra por acomodar algunas de sus prácticas. «El esbozo de la idea de “Colonialidad”, en la colaboración entre Quijano y Wallerstein, estaba ya en ciernes en Quijano, a quien le debemos el concepto. “Colonialidad” es un concepto maleable, que opera en varios niveles. En un nivel, es una expresión abreviada de “matriz colonial de poder”. Por otra parte, “Colonialidad” pone al descubierto el lado oscuro de la modernidad...no hay, y no puede haber modernidad sin colonialidad» (Mignolo, 2015, p. 57)⁹⁴.

⁹⁴«El proyecto modernidad/(des)colonialidad...es uno entre varios. Todos ellos tienen un punto en común: la conferencia de Bandung de 1955. La conferencia convocada por Sukarno, en Indonesia, reunió a 29 países de Asia y África, algunos de ellos habían ya logrado sus “independencias” (o descolonizaciones), otros todavía estaban en el proceso de lograrlo. La consigna tenía dos puntos importantes: el primero, era desprenderse tanto del capitalismo como del comunismo. Lo que se proponía era la descolonización como la tercera vía, que no resultaba de negociar las dos primeras, sino de desprenderse de ellas...El segundo punto es que la descolonización estaba ligada al racismo y a las religiones. Todos los países reunidos habían sido racializados como gente de color y eran países donde las religiones vivas eran muchas y el cristianismo era la religión ligada a la expansión de Occidente” (Mignolo & Gómez, 2012, pág. 36).

Sabemos bien que, desde el arte y su tradición, la idea de modernidad no solo es importante, sino que es constitutiva de su estructura histórica e historiográfica, así como fuente y escenario de trascendentes discusiones. De manera que disponer la discusión sobre la idea de modernidad puede leerse como un intento por discutir la idea de arte. Modernidad y arte no parecen nociones sencillas de distanciar.

“Como protagonista, lo epistémico es parte de la esfera del conocimiento y de la distinción entre conocer y sentir, entre razón y sentimientos, entre racionalidad y estética” (Mignolo & Gómez, 2012, p. 37). En esta manera de comprensión, la estética no había sido abordada aún, se estaba solo enunciando, no existía por tanto ni una tradición que la respaldara, ni se tenía certeza de ella a futuro, como tampoco era evidente diferenciar sus productos y producciones de lugares considerados hegemónicos por la misma tradición. “Descolonizar la estética para liberar la *aisthesis*, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazó Kant” (Mignolo & Gómez, 2012, p. 40). Tarea nada fácil y ciertamente paradójica, en consideración a que la estética debe mantenerse como instancia de sensación y pensamiento; pero debe ser *otra*, en términos de que aquello que se propone renovar son nada menos que las reglas del sentir y del pensar. Discutible entonces resulta la propuesta de entrar al arte actual desde una reelaboración de la estética, ya no kantiana sino tal vez griega (en el mejor de los casos) y que propone al arte nuevamente tareas políticas en el sentido más tradicional, como herramienta de nuevos órdenes y estructuras.

Por otra parte, la dificultad que presenta para algunos artistas y teóricos abordar la idea de arte, solo desde los principios hegemónicos del arte europeo y norteamericano; dificultad ciertamente creciente, puede encontrar respuesta por el contrario en las múltiples líneas de colonización de los centros, una vez que se ha aceptado, desde hace ya algunas décadas, que la producción simbólica y artística que tenía lugar fuera del espacio ya mencionado alcanzaba un importante nivel

discursivo y se hacía cada vez más robusta; que señala además la importancia que fue adquiriendo para el centro mismo. De manera que el arte hizo que se desplazaran algunos de sus intereses de la precaria reflexión centro y periferia⁹⁵, a la más estructurada que tiene que ver con las nociones transversales y ampliadas de colonialidad.

De manera que esta línea de pensamiento se vincula estrechamente con nociones resultantes de las estructuras conceptuales de la poscolonialidad pero también con las de la decolonialidad. Y en consecuencia con las estrategias que han usado para abordar desde esa orilla las ideas de arte y de estética, y por supuesto problematizarlas.

Lo que han dado en llamar la opción decolonial, básicamente intenta desafiar al eurocentrismo y en consecuencia a las formas de saber, las condiciones económicas, las estructuras políticas y las demás formas a partir de las cuales el mundo europeo consolidó su forma de tejer la sociedad y articular sus intereses y desarrollos⁹⁶. Al mismo tiempo enfrenta posturas como la poscolonial, en esta esfera, se trata de la desoccidentalización más que de la descolonización de la estética. Estas son dos opciones que están hoy surgiendo en el mundo no europeo. En Europa, Okwui Enwezor introdujo -desde la documenta 11-⁹⁷ *la dimensión poscolonial en el museo y en el discurso*

⁹⁵ Que se puede rastrear en la ya mencionada exposición *Les magiciens de la terre*.

⁹⁶“La opción decolonial se ubica frente a la re-occidentalización, la des-occidentalización y la re-orientación de la izquierda. Para ser más precisos, la re-occidentalización se propone salvar el capitalismo bajo el liderazgo de los Estados Unidos y Europa, y, a su vez, mantener la visión de Occidente como la verdad de validez universal. La des-occidentalización, como proyecto centrado en Asia, también ha sido objeto de la diferencia colonial, como una especie de renacimiento de los asiáticos en la disputa del control de los medios y las mediaciones para la gestión del mundo; la des-occidentalización no obstante está centrada en la economía y la competencia económica. La re-orientación de la izquierda europea, que puede seguirse, entre otros, con pensadores como: Badiou, Hart, Negri, Žižek, estaría ubicada entre la re-occidentalización, con sus lugares de enunciación euro-centrados y la opción decolonial. Así, entonces, la izquierda combate el capitalismo, la opción decolonial el eurocentrismo, que incluye al capitalismo y también la izquierda que combate al capitalismo” (Mignolo & Gómez, 2012, pág. 13).

⁹⁷ Sobre la Documenta 11, se puede encontrar información en:
<https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>

curatorial. Lo que permitió poner en primera línea las incomodidades de algunos artistas y teóricos, pero, sobre todo insistir en lo evidente, en que un número importante de obras se producían sin considerar los criterios hegemónicos del centro y se distanciaban por tanto de sus intereses y perspectivas. Este ejercicio anuncia que la producción artística que había renunciado a criterios únicos de enunciación y a posibilidades de socialización diferentes a las tradicionales, puede ser circulado y programado en los grandes eventos del arte.

No obstante, las prácticas que se hicieron llamar poscoloniales no evitaron la diferencia que existe en los procesos, estrategias, y contenidos de las obras producidas en el centro, como resultado de procesos en la periferia, sino que por el contrario fueron capturadas por el centro, que nuevamente, aunque ajeno a sus intereses, las presentó, las interpretó y las determinó. Sorprende que de este evento tomaron parte Wallerstein y Dussel, al tiempo de un importante y sobresaliente grupo de teóricos y especialistas del arte actual, que tomarían distintos caminos en su tarea de pensar el arte, entre ellos Stuart Hall, Boris Groys, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau y Homi Bhabha. Además de conceder un importante espacio a la producción latinoamericana, confiada a Armando Silva.

Se hace evidente entonces que estas alternativas de pensamiento, se entienden como un ejercicio de gran aliento, en el que no solo participan los artistas, sino que depende en gran medida de un compromiso de teóricos e intelectuales, “siendo claros en este sentido: el altermodernismo, la liberación del eurocentrismo, el poscolonialismo, y la decolonialidad no son proyectos o

programas de los artistas mismos -aunque algunos pueden serlo- sino de curadores, críticos, filósofos y teóricos del arte” (Mignolo & Gómez, 2012, pág. 27). Una tarea conjunta.

« Hoy por hoy se pueden identificar tres tipos de críticas a la idea de modernidad: La crítica posmoderna y altermoderna -ambas eurocentradas-, la desoccidentalizante ilustrada anteriormente con el ejemplo de la bienal 2013, y la decolonial...para delinear la idea de estéticas decoloniales se pondrá en paralelo “lo nuevo” con “lo decolonial”, esto es, dos trayectorias -no únicas- y dos opciones» (Mignolo & Gómez, 2012, pág. 33). La estética decolonial, en consecuencia, espera tomar distancia de las críticas levantadas al interior del sistema, por lo que al parecer su expectativa está en la estructuración de unos criterios nuevos para la comprensión y presentación del mundo, que logren describirse y componerse sin recurrir a las mediaciones conceptuales y argumentativas de la modernidad y sus discursos; al mismo tiempo espera ser capaz de permitir delimitar ese nuevo espacio para la estética.

No es muy seguro que el asunto de la estética decolonial tenga que ver con arte, para ser más precisos, con la noción tradicional de arte no procura ningún vínculo, luego, con aquella de estética se puede enunciar la misma inquietud. “Sin embargo, la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global...La opción decolonial de la estética no concibe el mundo de la experiencia humana en esferas autónomas; entiende el ámbito de la sensibilidad imbricado con el de la razón, el conocimiento, la voluntad y los sentimientos” (Gómez, 2014, p. 15). En consecuencia, una estética abarcadora de las prácticas humanas en su mayoría, que se supone entonces difícil de diferenciar de la vida misma.

Si el horizonte teórico define la estética decolonial como, “un conjunto de prácticas: encuentros y diálogos interculturales, eventos académicos, creaciones artísticas e intervenciones políticas y publicaciones que se realizan en diversos lugares del mundo pero que comparten la experiencia común de las violencias de la colonialidad en los cuerpos y, ante todo, un horizonte de expectativas y el trabajo por la creación de mundos en los que sea posible dejar de ser colonizados” (Gómez, 2014, p. 17), no solo se hace difícil pensar qué actividad humana no cabría en el anterior enunciado, sino cuál sería la precisión de este con relación al arte.

“Es una búsqueda de lo propio, en cuyo camino se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma” (Gómez, 2014, p. 19), y bajo esa certeza de lo propio está entonces una genuina forma de estar en el mundo, que paradójicamente convierte a lo identitario cultural en una suma de *originales lugares* de nuestra condición social y personal, como si de una vuelta a cierta pureza se tratara. Breve, y qué es lo propio.

Por otra parte, lo más evidente no deja de aparecer, salta a la discusión constantemente, pero sigue la mayor parte de las veces viéndose en solo dos colores y por ende las reflexiones resultan binarias. “La creación de productos culturales en el área colonial se convierte entonces en un instrumento para la sofisticación y crecimiento de la cultura metropolitana” (Camnitzer L., 2009, p. 15). Aunque el lenguaje también hace su parte, los enunciados se presentan como anacrónicos desde la teoría del arte; *área colonial*, *crecimiento* y *cultura metropolitana*, parecen nociones que van en contravía de discusiones que apelan a la desterritorialización de lo colonial, a negar la idea de crecimiento de lo cultural o de la metrópoli como algo localizable y determinable.

Así, ideas como: “El que determina qué es lo universal también determina cómo se lo hace. Aquí es donde se plantea la disyuntiva del artista colonial: si al participar en el juego metropolitano del arte no está en realidad postergando la liberación de la colonia a que pertenece. Hay un

contrasentido en la creación de productos culturales cuando no existe una cultura que los justifique” (Camnitzer L. , 2009, p. 14), resultan difíciles de discutir en el sentido de entender las dinámicas de la producción artística como una serie de reglas implícitas que incluyen a los artistas, los espacios y el mecanismo, como nociones inmutables. El arte, como la mayoría de las prácticas sociales, funciona con muchas reglas de juego que tienen un carácter incierto. En relación con las obras de arte, el asunto parece complicarse aún más, pero la idea de que el arte devenga herramienta para la liberación de la colonia, no se ajusta ni articula con los intereses claramente no instrumentales del arte actual.

«“Benjamin Jacanamijoy (1965, Putumayo) Pensadores de tierra y agua” es una señal de un código de estar, hacer, sentir y pensar que desobedecen a los códigos cognoscitivos y estéticos de la modernidad para instalar la singularidad de historias locales más que la regularidad de las técnicas globalizadas» (Mignolo & Gómez, 2012, p. 250), comentario levantado con respecto a una canoa de madera y tres asientos ceremoniales, pintada con acrílico y presentada en un sala de exposiciones por un artista del valle de Sibundoy en el departamento del Putumayo en Colombia. La pregunta que inmediatamente resulta es: ¿qué hace que esta obra responda a los criterios de lo decolonial? ¿Su procedencia, su autor, sus materiales? Difícil saberlo. Difícil por tanto defender que esta producción se inscribe en maneras emancipatorias de la práctica artística. Las estatuas vivas, personificaciones que se emplazan en las calles con importante circulación de ciudadanos y mantienen una sola posición que cambian al recibir unas monedas; la presentación pública de un grupo de música tradicional; ciertas fotografías y pinturas; algunos recortes autobiográficos. ¿Qué estatuto tienen? ¿Cuál quieren alcanzar? ¿Qué criterios se consideran para modificar su estatuto y quién debe modificarlo? ¿En razón a qué argumentos se instauran como ejemplos de una estética decolonial?

Espinoso determinar en qué sentido devienen obras de arte, pero ya sabemos, mal que bien, qué puede ser o cuándo puede ser; esa, no obstante, parece una buena pregunta. Por el contrario, saber si son obras que respondan a criterios de lo decolonial, quizá haga que nos sorprendamos con una vuelta a la idea de los gabinetes de curiosidades o de las muestras que repiten el folclorismo de los artistas que insisten en su condición de marginalidad justo para acceder al centro más tradicional. Queda un aleteo sobre la idea de justicia. “No habrá justicia social global, sin justicia cognitiva global” (Santos, 2009, p. 12), que al parecer corresponde con una tarea que también se le ha puesto al arte. Sin embargo, y para ser precisos, nada queda de la estética decolonial, que permita contener siquiera mínimamente la idea de arte, mucho menos alguna de sus particularidades temporales, conceptuales o argumentativas.

5.1.9. Nueve. Paradojas.

En varios sentidos, el arte envuelve en sí mismo diversas contradicciones. No solo en la época actual, sino desde finales del siglo XIX, el artista se debate entre aparecer en el mundo del arte, o simplemente tomar distancia y consolidar una obra al margen de la gran institución. Autores como Courbet, solo por mencionar un ejemplo, enuncian el interés de los artistas de desarrollar una obra propia sin considerar que esta haga parte del universo del arte y sus sistemas de validación.

Los salones oficiales que determinaban lugares para la obra y el artista y en consecuencia devenían en horizonte del arte, marcaron además el sentido de lo que podría ser evaluado y por

tanto determinaron qué y quiénes podían participar de esta categoría, se agotaron abruptamente. No obstante, los salones y espacios independientes, por una parte, y la imposibilidad del campo del arte de abarcar la producción y comercialización de obras, hizo que artistas de distintas generaciones e intereses se demarcaran del sistema tradicional del arte y comenzaran a tomar fuerza maneras alternativas de concebir arte, artista y obra.

De manera que, la intención de estar fuera de las categorías, espacios, eventos y mercado hizo que las múltiples alternativas de producción y los amplios enunciados sobre las dispares formas de comprender el arte, se asaltaran de manera urgente por el sistema. Si bien los museos de arte moderno solo aparecieron tras la ingente producción de los artistas de vanguardia, y las colecciones se determinaron justamente por esa producción, la sola emergencia de estos espacios, y todo el universo de críticos, coleccionistas y figuras de todo orden fueron quienes empezaron a modular estos espacios, tomaron lugar y consolidaron las estrategias, formatos y espacios en los que el arte nuevo podía tener cabida. Los artistas que se soñaron emancipados del mundo del arte y que consolidaron obras y escribieron manifiestos celebrando su independencia, terminaron, lo sabemos bien, por hacer más fuerte, abarcador y comprensivo el sistema, que creció y se desarrolló de manera que esos artistas pudieran de forma generosa estar en el lugar en el que en principio no quería estar.

Se comprende que la defensa emocional que insiste por salir del mundo del arte y proponer obras y formatos fuera de lo tradicional, terminó por modificar los espacios de la recepción y una vez transformados recibieron de vuelta a los artistas. Por supuesto es contrario a la lógica de los ardientes deseos de los futuristas, por ejemplo, de acabar academias e incendiar museos terminaran, tan solo algunas décadas después del efervescente despunte de sus intenciones, articulando y estructurando la idea de arte. “Deseamos demoler los museos y las bibliotecas,

combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias” (Marinetti & y otros, 2007, p. 24). La misma embriaguez que llevaría primero a una guerra y luego a otra y que se percibía ya en las inquietudes de estos jóvenes henchidos de orgullo y pletóricos de júbilo, en el relato de las circunstancias bajo las cuales se dieron a la tarea de escribir el Manifiesto que sería publicado por *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909⁹⁸; sabemos bien que sus obras hacen parte hoy del establecimiento del arte y en tanto tales circulan, se interpretan y se comercian.

Así, artistas que no hacen arte y obras de arte, que no lo son, están muy lejos de ser novedades en el sistema del arte. Pareciera, por el contrario, que se instaura en el último siglo, por lo menos, como uno de los principios que mantiene en movimiento las grandes estructuras del arte. Se ha convertido en una tradición que aquello que se demanda es la ruptura. “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad” (Paz, 1985, p. 11). La idea de ruptura se ha convertido no solo en una exigencia para obras y artistas, sino que se espera del arte justamente que la ruptura sea su condición. Esto es también paradójico, en razón a que se espera no hacer, ni pensar o actuar como se hace al interior del sistema, precisamente para ser aceptado o para estar en él.

⁹⁸ “Mis amigos y yo habíamos velado toda la noche bajo las lámparas de la mezquita de cobrizas cúpulas agujereadas y revolcábamos nuestra pereza nativa sobre los opulentos tapices persas. Habíamos discutido hasta los límites extremos de la lógica y arañando el papel de locas escrituras.

Un inmenso orgullo hinchaba nuestros pechos al sentirnos solos, erguidos como faros o como centinelas avanzamos frente al ejército de estrellas enemigas que acampaban en sus vivacs celestes. ¡A solas con los mecánicos en las fraguas infernales de nuestros navíos, a solas con los negros fantasmas que forrajeaban en el vientre rojo de las locomotoras enloquecidas, a solas con los embriagantes batirse de las alas contra los muros!...”

Entonces el rostro enmascarado con el buen hollín de las fábricas, lleno de escorias de metal, de sudores sobrantes y de azul, con los brazos agitados como una bandera, entre lamentos de prudentes pescadores de caña y de naturalistas maltrechos, lanzamos nuestro primer Manifiesto a todos los hombres fuertes de la tierra.”

- Continúan los once numerales.

- Y concluye: “lanzamos en Italia este manifiesto de violencia arrebatadora e incendiaria, basado en el cual fundamos hoy el Futurismo, porque queremos librar a nuestro país de su gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.”

Ver: F.T. Marinetti y otros. *Futurismo: manifiestos y textos*. Editorial Quadrata. Buenos aires. 2007.

De tal manera que, la comprensión del arte actual como una paradoja no debe sorprender. Yves Michaud (2007) reitera la posibilidad de comprensión del arte desde el próspero lugar de la pregunta sobre su estatuto; con la que coincide debe suponerse a partir de una consideración amplia del mundo del arte, incluidos lugares de exposición, obras y artistas. No obstante, la condición paradójica es definida por Michaud desde discursos de todo género que alimentan la desaparición de la obra de arte y una posterior estetización del mundo.

Michaud intenta situar una cierta crisis del arte contemporáneo en el contexto de las relaciones económicas y de las condiciones culturales en el que este se produce y se consume. La crisis está sobre todo situada al interior de la estructura de la cultura actual. “Todo transcurre bien, al interior del cultureburg⁹⁹, al exterior, es un poco diferente” (Michaud, 2011, p. 142). La crisis del arte sería la consecuencia de una cierta crisis de lo cultural y en particular de las prácticas que están alejadas de aquellas normalizadas por la cultura.

Esta línea está de acuerdo también con la idea según la cual el arte actual encuentra en los discursos y estructuras de las ciencias humanas y sociales argumentos para consolidar su horizonte reflexivo, tanto en programas que se descubren a favor de la producción del arte actual, como aquellos que pretenden situarse fuera de este, para embestirlo posteriormente. “Los modos de argumentación de los adversarios del arte contemporáneo son bastante raros. Estos corresponden a algunas formas de explicación extendidas en el dominio de las ciencias humanas” (Michaud, 2011, p. 18). No obstante, sostiene que si las argumentaciones, que difícilmente deben

⁹⁹ “Tom Wolfe, lejos de preocuparse de las consecuencias del arte moderno sobre las masas, constata en efecto que estas no han sido verdaderamente invitadas al banquete, que el arte chic es el arte del mundo mundano del arte, de un pequeño mundo llamado cultureburg, en donde pequeños grupos, a la moda, se esfuerzan por hacer textos de difícil comprensión que replacen las obras” (Michaud Y. , 2011, pág. 117). Tomado de: Wolfe (T), *Le mot peint* (1974), trad.fr., Paris, Gallimard, coll, Les Essais, 1978.

ser entendidas como explicaciones, aparecen en el horizonte de las ciencias sociales, no resultan legítimas para hablar de arte; confuso argumento.

Michaud aborda la tarea de consolidar una serie de argumentos que permitan remarcar la crisis a partir de consolidar la idea de paradoja. “Una primera línea de ataque oscila entre el rechazo característico de la época y el llamado melancólico del pasado” (Michaud, 2011, p. 29), según el cual, aquello que la sociedad occidental ha determinado como fundamental parece aproximarse de forma más certera a la tradición y a los valores que confieren al pasado el carácter de salvaguarda de un presente que se comprende solo en relación a los privilegios de una historia que ha asegurado sus siervos y señores.

Una segunda línea de argumentación concierne a los criterios estéticos. “En la que se señala sobre todo el triunfo de lo bello y la belleza que está en cualquier lugar y cosa. El triunfo de cualquier cosa marca el fin de la estética y al mismo tiempo el fin del arte” (Michaud, 2007, p. 31). Luego, la condición del arte es la estética y la de esta a su vez, es la belleza; de manera que, agotado el universo de lo bello en el arte y además conquistado por lo bello el escenario de la vida cotidiana, ágilmente se clausura la proposición: el fin del arte, se concluye.

No obstante, y siguiendo a Michaud, subsiste un acuerdo según el cual estamos varados entre dos de las líneas teóricas que han logrado consolidarse de mejor manera en el pensamiento actual sobre la transformación de la idea de obra de arte. “Bien estamos tentados a adoptar una mirada melancólica hacia el mundo de obras únicas y auráticas, desaparecido y perdido, o bien una visión cínica de la sociedad del espectáculo y de la simulación. En resumen, estamos atrapados entre Adorno y Baudrillard” (Michaud, 2011, p. 70). Que, si bien parece reducir de un plumazo discusiones que, como hemos dicho ya, se han robustecido y han determinado líneas muy importantes de la reflexión sobre el arte actual aproxima la discusión a los estatutos

fundamentales en los que se debate la idea de obra en el mundo actual; o bien, la exquisita versión del espíritu humano o bien la mercancía espectacular.

No sorprende por tanto que cobren fuerza de discusión múltiples líneas que se aproximan al problema. Una tercera línea de aproximación, que puede parecer tangencial, en razón a que no compromete a la obra misma y por un marcado carácter sociológico, se refiere al impacto del creciente interés de los ciudadanos en participar del conjunto de la cultura y el evidente riesgo frente el origen, sentido e interés de las evaluaciones y las condiciones de la relación de los ciudadanos con el arte. Por una parte, la crisis del arte contemporáneo es debida a la irrupción de los gustos populares en un dominio tradicionalmente gobernado por los gustos de élite, tesis que desarrolla Clement Greenberg en *Vanguardia y Kitsch*. “Al mismo tiempo que la entrada en escena de la vanguardia, se produce en el Occidente industrial un fenómeno cultural nuevo: eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de Kitsch, un arte y una literatura populares y comerciales” (Greenberg, 2002, p. 21). Así como Toni Negri en *Arte y multitud*, aunque con un tono político de izquierda, reclama en la crisis de la democracia y la transformación de la cultura, la posibilidad de multitud como espacio participativo en el que, “a través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino.” (Negri, 2000, p. 62).

“Al mismo tiempo es también en nombre de la democracia que el arte contemporáneo es atacado como hermético y enrarecido, carente de valores comunicativos y entonces ininteligible al público” (Michaud, 2011, p. 32). Argumento frente al cual el poco recatado sistema del arte puede hacer escasos comentarios. Como es apenas evidente, la producción actual del arte no se encuentra en un nivel comunicativo, como el que se espera de los productos culturales vinculados con la cultura popular. Aunque de él se impulsen cientos de productos y mercancías y en

instancias muy particulares el arte se torne uno y otra a la vez, no está al nivel superior de acceso, distribución y comentario de los productos de la cultura popular.

Si bien la política de algunas naciones socialistas privilegiadas (caso de Francia) “consiste en realizar un proyecto de democratización de la alta cultura” (Michaud, 2011, p. 51) y el modelo con consideraciones de contexto, escala y presupuestos, ha intentado replicarse en otras partes de mundo, ha tomado cuenta de la diversidad de las prácticas culturales y quiere intervenir de manera abarcadora en todos los sectores, y zanjar la ruptura, cualquiera que sea, entre las prácticas de la alta cultura y aquellas del público más general; quizá ese no sea el camino acertado, en razón a que la consolidación de la alta cultura no depende de las acciones y determinaciones políticas de los estados nacionales, o sus comunidades de poder, sino puede ser mejor entendida como la consecuencia de una serie de prácticas que fueron aceptando las élites y a partir de las cuales luego acordaron como su propio lugar de identidad.

“Qué puede quedar ahora al arte, en el sentido de la tradición aurática y del gran arte pidiendo acogida y atención” (Michaud, 2011, p. 67). Y aunque la respuesta no es evidente, ese lugar de lo cultural de élite mantiene su estatuto y, el sistema del arte permite que aún el gran arte (pasado o actual) convoque en torno suyo y no deje de llamar la atención.

La idea que se desprendía de la modernidad, aquella de la amenaza al sistema instituido por parte del arte de vanguardia que apuntaba contra la estabilidad de la sociedad capitalista y proclamaba al tiempo un proyecto político revolucionario, en varios sentidos se dejó de escuchar; o bien tomo caminos menos entusiastas e intentó hilar de mejor manera su cuerpo propositivo, o bien algunos artistas tomaron el contenido metafórico de las invitaciones a la transformación de la sociedad y sus continuaciones fueron por tanto en esa vía. “A partir de los años 60, en la época diagnosticada como la del fin de las ideologías, la ola creciente del liberalismo se acompaña de la idea según la

cual el capitalismo puede absorberlo todo y todo canibalizarlo, incluidas las tendencias más subversivas” (Michaud, 2011, p. 111).

En este mismo sentido la paradoja encuentra una vía para su desarrollo, que se hace evidente con discursos de la actualidad que han capturado los conceptos fundamentales del arte, que a su vez venían de la estética tradicional y que se aproximaban en un principio a descripciones del mundo que se levantaban desde los sentidos, pero que devinieron en los conceptos para explicar obras y movimientos. De manera que, aquello que en algún momento se consideró particular del arte y su sistema de articulación conceptual y argumentativa, ya no es su privilegio particular, sino que ha invadido las estrategias para interpretar y comprender el mundo constituyéndose en uno de sus lenguajes.

Así, nociones como *la estetización* planteada por Lipovetsky, se acercan de mejor manera al estado de crisis que propone en la paradoja actual, que a desarrollos de la estética en términos actuales. Al cruzar algunas de las nociones que permitirían describir el universo presente de la producción y consumo, el lenguaje se acerca al que empleábamos para interpretar la producción artística. “Mejor valdría, como lo hace el mismo Lipovetsky, unir hedonismo, consumo, personalización narcisista de la vida y posmodernismo” (Michaud, 2011, p. 116).

La crisis puede ser también la de las instituciones que sostienen el sistema del arte y en particular la que refiere al mercado. Michaud (2011) define la crisis así: “Hay una crisis del mercado. En cuanto a los artistas, que están fuera del mercado, se desenvuelven como ellos pueden...De manera general la situación es mediocre, tanto desde el punto de vista económico como desde el reconocimiento social, sea pública o privada. Ser un artista es una actividad mal pagada y mal valorizada.” (pág. 146). Pero en realidad esta condición no presenta una diferencia realmente importante con respecto a otros momentos de la historia, es decir, ser artista no ha sido

exactamente una actividad rentable en términos generales y su labor no es tampoco aquella particularmente bien reconocida. Pese a eso, el horizonte de autonomía -aunque escaso- que se presenta todavía en el sistema en ese sentido, puede ser justamente lo que aún quede sin despojar por las estrategias del intercambio y el capital. Por otra parte, se instaura como una crisis también en tanto la producción artística de calidad en un mundo poco interesado por el arte, así como por los discursos fuertes de interpretación y evaluación, pero que además encuentra placer en la ligereza y la levedad de discursos y reflexiones y ha aceptado que las formas de circulación de la información y las emociones son los medios, resulta poco lógico que aún subsista un campo que intenta, por lo menos como premisa, ponerse al margen. Parte de la paradoja también es que: “en el marasmo económico y moral, las producciones de calidad no faltan” (Michaud, 2011, p. 146). De manera que el arte actual en sí mismo deviene una evidencia no solo de una sino de múltiples paradojas.

El vínculo estética-belleza no logra actualizarse como excusa para hablar del arte. Al parecer no es la belleza, o por lo menos la belleza en sentido tradicional, de esplendor del objeto mismo lo que le interesa al arte; por el contrario, el gran aparato de los medios, la comunicación y la publicidad, lo que estaba por fuera de la obra ha capturado el concepto para sí y, en un esfuerzo por determinar las condiciones de una transformación del capitalismo que corresponda con este momento, consideran que la idea de belleza, por vía de la imagen, ha conquistado las acciones, los productos y los intercambios en mundo actual. Esa hiperestetización ha llevado a la consolidación de los espacios asépticos y anodinos del comercio, pero también a las imágenes hiperconstruidas de la publicidad y los medios. Empero, el arte seguramente consciente de esta transformación, que sin duda era previsible, ha alimentado también de allí su producción; las salas inmaculadas de las galerías y los museos se llenan hace décadas de obras absolutamente

higienizadas que entonan de la mejor manera con las grandes composiciones de la imagen de la comunicación y la publicidad.

Resuena con fuerza la que se convirtió en una máxima: “La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (Debord, 2000, p. 37), que proponía, bien sabemos, la noción de espectáculo como fundamento de las prácticas e intercambios del mundo en el que el orden económico imperante se traducía en relaciones mediadas espectacularmente. Y el espectáculo comprometía cualquier acción y acontecimiento.

Efectivamente el advenimiento triunfal de lo espectacular no tiene que ver con las formas y resultados consolidados de la producción simbólica, por tanto, tampoco con las imágenes, sino mejor, con el amplio horizonte de signos, de estructuras, acuerdos y estrategias que ordenan y comportan las relaciones en las sociedades actuales. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social mediada por las imágenes” (Debord, 2000, p. 38). Aquello que se instaure como espectacular es la relación misma como condición de la socialización y de la sociabilidad.

De manera que no es siquiera un acto localizado, como tampoco corresponde a una comunidad particular. Devenida una disposición totalizante, lo espectacular es una fuerza que supera al individuo y su comunidad, por ende, tras la inquietud de retornar a la condición de sujeto y elevar su autonomía es preciso enfrentar el espectáculo. “Una revuelta contra el espectáculo se sitúa en el nivel de la totalidad, porque es una protesta del hombre contra la vida inhumana” (Debord, 2006, p. 36). Así, instituido como condición de la práctica social, el espectáculo debe ser sobrepasado. “La verdadera naturaleza social del hombre, la naturaleza humana: la superación

positiva del espectáculo” (Debord, 2006, p. 36). El deseo de Debord no es otro que la emancipación de lo espectacular, de la radical toma de distancia de la condición de mercancía que supone para el individuo.

Sin embargo, consecuencia del advenimiento de lo espectacular y del triunfo de la mercancía. “La vida de las sociedades contemporáneas está dirigida desde ahora por una nueva estrategia que desbanca la primacía de las relaciones de producción en beneficio de una apoteosis de las relaciones de seducción” (Lipovetsky G. , 2009, p. 17). Se han satisfecho las estrategias de producción y el aparato industrial robustecido está en capacidad de materializar las ofertas de acceso a los bienes que prometió la modernidad. La producción no es la instancia a doblegar, tampoco su capacidad de contrarrestar las supuestas necesidades de la sociedad que modernizó sus tareas y relaciones. No obstante, son las estrategias para demarcar y aumentar el número de los sujetos a quienes se orienta la producción y de quienes se espera activen sus expectativas para el acceso a la misma, aquello que resultará prioritario. Abastecido el aparato productivo, a lo que se enfrenta la mercancía es a conquistar consumidores, debe pues ponerse en marcha un aparato que esté en capacidad de seducirlos.

No hubo más que esperar la satisfacción a la demanda sobre la consideración de la primacía del deseo. Las estrategias de producción cedieron hace ya cien años a las de la seducción de la forma. «Con la incorporación sistemática de la dimensión estética a la elaboración de los productos industriales. La forma moda ha alcanzado el grado más alto de su realización...Paulatinamente se ha impuesto el principio de estudiar estéticamente la línea y la presentación de los productos de gran serie, de embellecer y armonizar las formas, de seducir la vista conforme al célebre eslogan

de R. Loewy¹⁰⁰ “la fealdad se vende mal”» (Lipovetsky G. , 2007, p. 185). Los asuntos de la forma y la seducción colonizaron la estética, de forma tal que, para el mundo actual, la estética se resuelve por varias vías; en la forma, la representación y la codificación de bienes de consumo. Sabido es que la mercancía se consolidó como el fetiche del mundo del consumo, pero además la consideración sobre su estatuto es importante en relación al lugar comercial, que se levantó en el siglo con tal fuerza que devoró las actividades de la vida cotidiana, este lugar compartió con la propia mercancía una cierta condición vinculada con la idea de aura, con la que trasegó la obra de arte, lo que sin duda permitirá consolidar la idea de un espacio estético. “La fetichización de la mercancía que se efectuó gracias al aura estético-mágica del lugar comercial moderno” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 121). Aunque parece que la noción de aura desborda el estricto alcance funcional del espacio comercial. Bien que muy temprano en el siglo pasado se había discutido de manera reiterada sobre los ideales de belleza y funcionalidad, que llegaron a un equilibrado acuerdo en la primera Bauhaus tras las concesiones abarcadoras con las que se comprometieron algunos de sus ilustres profesores, que tras militar en las vanguardias asumieron que la escuela era justamente la manera de hacer palpables sus discusiones y argumentos. Empero, “en el número 4 de Bauhaus, de 1923, Hannes Meyer, que sucedió a Gropius en la dirección de la escuela, escribió: “Todo en este mundo es fruto de la fórmula: función x economía. Así que nada es obra de arte: todo arte es composición y por consiguiente antifuncional” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 138). Pocos años después de su fundación, arte y funcionalidad tomaron caminos distintos, como fue apenas evidente. “Intentemos imaginar objetos que sean bellos y útiles como un árbol frutal: objetos que duren y que tengan una vida

¹⁰⁰ (Loewy, 2009).

propia. Objetos que, como un árbol, se quieran por cómo son y por lo que hacen” (Manzini, 1996, p. 22). Si bien, desde la orilla de la máquina productiva se insistió siempre en el valor de la belleza, aunque a veces estrambótica.

Sin embargo, el siglo siguió insistiendo en privilegiar un cierto ingrediente estético de la configuración formal de las mercancías y sobre este se robusteció la idea según la cual, “el consumo de componente estético ha adquirido tal relieve que constituye un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos.” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 23). Así, la estética se erigió como la fuerza a partir de la cual las mercancías estaban en capacidad no solo de hacer el tránsito a la dimensión del consumo, sino también de determinar las características de los individuos con quienes ajustaba una relación. Por eso hoy suenan con cierta claridad argumentos como: “Hay que admitirlo: el capitalismo no ha desencadenado tanto un proceso de empobrecimiento o de decadencia de la vida estética como la democratización en masa de un *homo aestheticus* de nuevo cuño” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 24). Dichos argumentos intentan sostener que la transformación que condujo a la modificación formal de las mercancías y luego de los espacios comerciales, concluyó con la emergencia de una cierta circunstancia del hombre actual que tiene que ver con una supuesta condición estética.

Esta fuerza de consumo, determinada por una estética de la masificación y de lo popular señala un fenómeno que no es nuevo, “que conjuga por igual la lógica de la superoferta y la lógica del exceso, contribuye a la expansión de la sociedad del hiperespectáculo y que no es otro que el de la impresionante proliferación de la estética *Kitsch*” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 253), que además, como dijimos antes, puede ser también consecuencia de la entrada en escena de la vanguardia, pero que sin duda en este tiempo de los excesos que se convierte en condición de las mercancías y de sus consumidores; resulta en un elemento fundamental para entender el espacio

enrarecido de lo popular que somete el mercado. Para algunos, el espectáculo al que refería Debord queda superado en el hiperconsumo, en donde al parecer se entregan al consumidor una serie de herramientas que tienen que ver con llevar a buen término la acción de consumo¹⁰¹.

De manera que la hipótesis central de esta línea de pensamiento, que lleva a considerar la homogenización del mundo¹⁰², por vía de las estrategias de consumo de mercancías y espacios, y su referida estetización, apuesta por la aparición de una práctica del arte que responde a las determinantes que se dibujan en consideración a los excesos de consumo, y a los horizontes de homogenización. Toma fuerza por supuesto, en consideración a un mundo en el que las condiciones son no solo equiparables para todos, sino que se pueden describir y valen para una sociedad estable que apela solo a las mayorías y a su condición hegemónica. A propósito de la idea de mayoría, menciona Appadurai: «la creación de los otros como colectivo, o de un ellos, es un requisito que, mediante la dinámica de la construcción de estereotipos y del contraste de identidad, contribuye a colocar los límites y a demarcar la dinámica del “nosotros”» (Appadurai, 2013, p. 68). Luego, estetización en una hegemonía, llena de particularidades.

Salvadas generalizaciones, Lipovetsky y Serroy defienden la idea según la cual la estética se ha logrado imponer como condición del consumo de masas. Y en consideración parece que determina el universo de posibilidades sensibles, del goce y del placer. “La estética ha entrado

¹⁰¹ “La fase II del capitalismo fue la del triunfo del consumidor pasivo, hipnotizado por la mercancía: lo que Guy Debord llamaba “sociedad del espectáculo”. Con la sociedad del hiperconsumo vemos por el contrario, que aquel modelo retrocede ante el formidable desarrollo de las posibilidades de elección y de un consumidor agente que debe realizar toda una serie de tareas que antes corrían a cargo del vendedor, un informador, un consejero, un técnico, un reparador.” (Lipovetsky & Serroy, 2015, pág. 312).

¹⁰² “La economía liberal destruye los elementos poéticos de la vida social; produce en todo el planeta los mismos paisajes urbanos fríos, monótonos y sin alma, impone en todas partes las mismas libertades de comercio, homogenizando los modelos de los centros comerciales, urbanizaciones, cadenas hoteleras, redes viarias, barrios residenciales, balnearios, aeropuertos: de este a oeste, de norte a sur, se tiene la sensación de que estar aquí es como estar en cualquier otra parte.” (Lipovetsky & Serroy, 2015, pág. 8).

pues en la era del consumo en masa...el emocionalismo consumista, la adicción a los cambios que proporcionan sensaciones y experiencias renovadas: un modelo de vida transestética centrada en los placeres de los sentidos, los goces de la belleza, la animación incesante del individuo” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 51). Y por esa vía, las nociones que pertenecieron al universo del arte parecen desplazarse al de la vida cotidiana y robustecer los discursos sociales de su comprensión.

Varias consecuencias tiene el acontecimiento pero la que señala con insistencia Lipovetsky tiene que ver con la condición de vacío del espacio y de los habitantes del mundo actual; despojados de su circunstancia, de su categoría sensible, quedan en un estado de vacío desde la “imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicando la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío” (Lipovetsky G. , 2009, p. 76). «Al igual que las grandes ideologías, el arte, en manos de la vanguardia o de la “trans-vanguardia”, está determinado por la misma lógica del vacío, de la moda y del marketing.» (Lipovetsky G. , 2009, p. 125). Según este orden de ideas, por alguna circunstancia al arte, aun habiendo tomado distancia de nociones como estética, sensibilidad y placer, le sucede igual que al gran consumo, argumento que seguramente es posible discutir en tanto es precisamente ese territorio conceptual el que fue ocupado y justo sería pensar que el arte se orientó en otro sentido.

De manera que resulta oportuno seguir el argumento a partir del cual se esgrime que, “el arte ha disuelto todas sus referencias clásicas, renunciado a la gracia y a la belleza, no cesa de destruir la representación, se boicotea en tanto que esfera sublime” (Lipovetsky G. , 2009, p. 164). Entendida como la urgencia que operó como la transformación del arte actual, sin embargo, este cambio, para ser precisos, poco tiene que ver con el mundo de la supuesta belleza del mundo cotidiano, así como con los movimientos, estrategias y herramientas del universo del consumo.

No es que el arte no tenga que ver con la idea de consumo y sus consecuencias, se ha insistido que sí, lo que no es preciso es atender que las transformaciones en la idea de consumo y sus instrumentos son las mismas que tienen como causa la importante instauración de un horizonte del arte actual.

Para Lipovetsky y Serroy el arte es un lugar desposeído y desmitificado, es una especie de residuo que ha quedado al margen, es una práctica que se esconde detrás de sus propios infortunios, claramente insuficiente se le ha condenado a ser tan solo una mercancía vacía. «Ya no hay “grandes discursos” del arte, ni finalidad ontológica, ni visión escatológica, ni grandes apuestas, ni sentidos profundos. Se tiene la sensación de que triunfan la arbitrariedad individual, la chuchería superflua, la escalada de superofertas, la novedad por la novedad, el espectáculo puro» (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 94). Al doblarse sobre la idea de lo espectacular, el arte ha perdido su condición de pensamiento, no parece alcanzar en consecuencia ningún lugar de interés; quedó suspendido en lo trivial y aquello que no alcanzará relevancia alguna. Similar pesimismo al que mostraba un exaltado Baudrillard (2006): “De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse sobre su propio cadáver” (pág. 25).

No obstante, se consolida la idea de “capitalismo artístico”¹⁰³, para referirse al arte del momento actual. Y aunque la premisa de la estetización del mundo cobra sentido como consecuencia de la transformación de los espacios de consumo e intercambio, que han consolidado estrategias de

¹⁰³“Los rasgos más generales del capitalismo artístico, cuatro lógicas. Primera: integración y generalización del orden del estilo, la seducción y la emoción en los bienes destinados al consumo comercial. Segunda: generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales y creativas. Tercera: nueva superficie económica de los grupos dedicados a las producciones dotadas de un componente estético. Cuarta: es el sistema en el que se desestabilizan las antiguas jerarquías artísticas y culturales al mismo tiempo en el que se imbrican las esferas artísticas, económicas y financieras” (Lipovetsky & Serroy, 2015, págs. 37-38).

persuasión en las que modificaron su aspecto y condiciones formales, no es evidente reconocer que esto suceda como consecuencia de que el arte de alguna manera esté en capacidad de prevenir modos y formas de los acontecimientos y dispositivos comerciales. De forma que: «En el momento de la estetización de los mercados de consumo, el capitalismo artístico multiplica los estilos, las tendencias, los espectáculos, los lugares del arte: lanza sin cesar nuevas modas en todos los sectores y crea a gran escala sueños, imágenes, emociones: artistiza el dominio de la vida cotidiana en el momento mismo en el que el arte contemporáneo, por su parte, está embarcado en un largo proceso de “desdefinición”» (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 21). Es posible aceptar la idea de un entorno cargado de belleza, que puede identificarse con la estetización que se mencionó. Aquello que parece aún bastante complicado, es que el mundo de la vida cotidiana esté *artistizado*, en tanto no se evidencia en el mundo actual un real interés por el arte, que pueda permear la vida diaria; como si de alguna forma, lo que hubiera poblado el mundo de los intercambios no fuera el arte mismo sino la idea de arte asociado a belleza y algunos de los lugares comunes que le han sobrevivido desde las primeras décadas del siglo XX. Si bien “es evidente que no se podría reducir el capitalismo artístico al sistema del mercado del arte: este no representa más que una pequeñísima parte de sus territorios, que incluyen a su vez las industrias de consumo, en la medida en la que estilizan sistemáticamente sus productos y venden más placer y emociones que meros productos utilitarios” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 54), la idea de que el arte puede llevar a cabo empresas como las mencionadas, le devuelve una cierta capacidad de injerencia no solo en los mercados, sino en la consolidación de criterios de identidad y patrones de comportamiento y relación, que vistos algunos de los horizontes de interés y desarrollo del arte actual, bien parecen no ser siquiera de su interés. Es decir, quizá se

espera más del arte que lo que él realmente puede hacer o está interesado en lograr, en tanto la relación del arte actual con los productos de mercado no es tan cercana como se puede hacer ver. Es cierto que la idea de los talleres y de los espacios de construcción del arte, ha quedado en la iconografía romántica de la idea de artista y hoy día algunos se han convertido en espacios de reunión y gestión de proyectos, y otros simplemente, dado el éxito en el mercado de sus artistas, han copiado los modelos de los talleres de pintura que consolidó el Renacimiento en el que equipos de trabajo repartían tareas y, en consecuencia, han devenido *factorías* de la producción artística. “Mucho tiempo los mundos del arte fueron sustentados por pequeñas unidades económicas: estudios de artistas, pequeñas casas de lujo familiares, pequeñas galerías. Ya no es así en el capitalismo artístico global...han sucedido megagrupos con multimarcas de gigantes financieros” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 78). También es cierto que el arte ha entrado en los circuitos turísticos y comerciales y esto es el resultado de que grandes capitales y grupos económicos han invertido en el mundo del arte, en varias de sus formas, museos, eventos, exposiciones y demás. Falta reconocer que esto traiga como resultado que se pueda hablar de un capitalismo artístico global.

“Estetización de la economía y estetización de la ética van de la mano. La sociedad estética hipermoderna designa ese estado social que celebra lo cotidiano y difunde a escala de las masas un ideal de vida estético (en el sentido etimológico de *aisthesis*, es decir, sensación y percepción) es decir una est-ética.” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 325). Luego, estética no de la obra y del pensamiento artístico, estética de la sensación y la percepción. Esencial, en tanto la segunda sin duda ha logrado instituirse como paradigma de la vida actual, de la exigencia que se hace al mundo constantemente, del ideal que la mayoría de las veces solo es posible alcanzar en los medios masivos de comunicación y en general solo en tanto espectadores que han encontrado el

placer en la belleza de lo otro y en su insatisfacción creciente. «Las producciones estéticas proliferan, pero el bien vivir está amenazado, estropeado, dañado. Consumimos cada vez más belleza, pero nuestra vida no es más bella: ahí radican el éxito y el fracaso profundo del capitalismo artístico. Por eso quisiéramos decir adiós a una bella utopía ahora que sabemos que creer que “la belleza salvará al mundo” es una ilusión» (Lipovetsky & Serroy, 2015, pág. 26). El pesimismo en el papel de la belleza -cada vez más abarcadora y ciertamente cada vez más distante- en la transformación real del mundo, que resuena como una tarea ética, que se convirtió en un deseo insatisfecho porque sin duda no logrará salvar el mundo, si bien alcance salvar en la escala del individuo. Seguramente no estará en esa belleza fetichizada de la mercancía, pero es posible que, en la vuelta a la sensación y a la emoción, el arte si pueda llevar a cabo la tarea que se exigía a la belleza.

De manera que paradójicamente resulta difícil la idea según la cual, “lo bello no es el bien y el arte no es la condición ni de la moralidad, ni de la libertad política, ni de la calidad de vida. Mucho nos engañamos si creemos que la formación estética puede ser la vía moderna hacia la salvación” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 353). ¿Por qué?

Por otra parte, es una constante hoy pensar que arte y estética están separados; Boris Groys, por ejemplo, se propone, según sus propias palabras escribir sobre arte de una manera no-estética (Groys, 2015), de manera que si bien arte y estética se consolidaron como formas de pensamiento y producción de sentido dependientes entre sí, y en consideración las manifestaciones del arte, o bien, eran descritas e interpretadas por la estética, o se constituían -las prácticas y resultados del arte- en instancias desde las cuales eran posible consolidar algunos criterios y argumentos estéticos.

La estética no es ya una condición del arte o una herramienta que esté en capacidad de ajustar qué es o qué puede ser el arte, como tampoco determinar competencias para ayudar a descifrar los sentidos que se esconden tras la evidencia o la formalización de la obra. Difícilmente puede apoyar la idea de insertar la práctica artística en el continuo de las producciones y sus respectivas interpretaciones. “El mundo real y no el arte, es el objeto legítimo de la actitud estética y también de las actitudes científicas y éticas” (Groys, 2015, p. 12). Por el contrario, como se ha insistido en el mundo de la experiencia, las sensaciones, percepciones y emociones, pueden ser abordadas por una estética que se incline a descifrar la incidencia y valor de estas en la vida cotidiana.

Se ha dicho que, “la escena artística se ha vuelto un espacio de proyectos emancipatorios, prácticas participativas y actitudes políticas radicales, así como un espacio en el que se recuerdan las catástrofes sociales y las decepciones del revolucionario siglo XXI” (Groys, 2015, p. 122). Luego, como se ha repetido, el equipamiento teórico de la estética puede aportar en términos de insistir sobre algunas nociones, pero es seguro que estas o bien ya no tendrán la importancia que tuvieron en los momentos de su afirmación o bien a la práctica del arte no le interesan en específico. Así, acierta Groys (2015) al decir: “el uso del discurso estético para legitimar el arte, en verdad, sirve para deslegitimarlo” (pág. 13).

Buena parte de la paradoja, en tanto contradicción, se robustece justamente en la idea de una teoría estética que construyó lentamente su aproximación al arte, particularmente desde el horizonte de reflexión sobre lo bello, de manera que se advertía como axiomático que las preocupaciones y desarrollos del arte tenían que ver, casi de forma exclusiva, con las distintas consolidaciones que se iban conviniendo para la idea de lo bello, desde la estética que era la traducción teórica del devenir del arte. Sin embargo, parece haber un acuerdo con respecto a la idea de que la mayor parte del arte actual no se ha ocupado de la belleza como un criterio

fundamental, si bien incidentalmente, no pocas voces aún hablan de un interés por la belleza, velado en nociones como lo *Kitsch*, asociado al mal gusto y lo desagradable, pero también directamente a lo feo.

De manera que es posible proponer nuevamente la inquietud sobre qué nociones o herramientas pueden actualizar la mirada sobre el arte actual. “Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor” (Groys, 2015, p. 15). Esto puede ayudar a la tarea que se une a lo que se ha mencionado sobre la ética y la política.

Lo bello no es una condición o interés del arte actual y, la belleza, como un sueño cumplido, campea por los espacios del mundo privilegiado y devora los atuendos, prácticas, relaciones y entornos de los habitantes del mundo de nuestros días, que invierten la prosperidad del mundo en el que viven, en el que se han satisfecho todas las necesidades, en lo superfluo que instaure y modifica sus cánones a velocidades cada vez más asombrosas, como bien sabemos. Alejado del arte, lo bello ha tomado forma y ocupado espacio; se renueva constantemente. En ese pequeño mundo privilegiado o mediatizado.

Son, como ya se ha insistido, los equipos de diseño y desarrollo de productos, bienes y servicios, quienes se enfrentan de la mejor manera a descifrar la idea de lo bello en el mundo actual; sus rápidas configuraciones advierten lo que habrá de venir, con lanzamientos adelantados hasta en años de lo que tendrán en sus manos los ávidos usuarios, que cuentan los días para cambiar lo que ya poseen por dispositivos que devienen obsoletos, ya no solo por su función sino con respecto a sus deseos persistentemente insatisfechos. Los mercados atiborrados de dispositivos impecables, embalados de manera impecable y dispuestos en entornos impecables son la promesa ya no de un tiempo futuro, sino más bien de un tiempo pasado que se desploma segundos después

de la adquisición; en las tiendas, santuarios de la belleza actual -varias veces equiparadas a los espacios museales o a aquellos asépticos escenarios del cuidado de la salud y del cuerpo- los objetos de la depredación habitan por temporadas cada vez más cortas de tiempo y los favoritos del consumo persisten en asir, por vías de las mercaderías, la belleza de un mundo, que fuera del espacio de comercio se presenta amenazante. Que, a pesar de evidentes similitudes, no casa con el mundo del arte.

Parece aceptada, por el mundo actual, la hipótesis de que lo que no es bello es por principio amenazante. Hasta la ciencia positivista transitó por esta vía, basta recordar los esfuerzos de Cesare Lombroso por ajustar algunas condiciones formales de cráneos y cuerpos, que permitieran a partir de la malformación o la falta de equilibrio determinar el grado de maldad¹⁰⁴. Por varias vías parecen pues instaurarse, desde tiempo atrás, modelos renovados, que aspiran a consolidar como amenaza lo malo y lo feo, como lo que no es posible identificar con los criterios del bello mundo del brillante intercambio. Con respecto a la fealdad, no es una carencia o una ausencia, un vacío provocado por la falta de belleza, sino que es una presencia activamente solicitada, que se manifiesta a través de determinados rasgos, opuestos a los que definen la belleza (Azara, 1990, p. 36).

La belleza que interesa al mundo actual no solo es aquella de la superficie, sino además es a la que se accede como un bien o un servicio, la belleza se adquiere, en las formas que ha logrado tomar en el mundo en el que vivimos, unas veces pareciendo imágenes que circulan por los

¹⁰⁴ “Lombroso era uno de los muchos investigadores interesados en el tema (iconografía de lo anormal). Pero con sus hipótesis temerarias que iban más allá de la aproximación factual y objetiva, polarizó como ningún otro al bando de los positivistas y al público especializado...Su ilustración fue tan exagerada que llegó a irritar a los positivistas ilustrados, que se vieron caricaturizados en su noble pretensión de organizar el progreso social mediante el conteo y la medición” (Zielinski, 2012, pág. 284)

medios, otras simplemente atuendos y algunas más comidas, lugares o maneras de habitar, casi cualquier excusa es buena para embellecer el universo de los mercados insaciables.

Por otra parte, seguro el arte sigue teniendo lugar en espacios exentos, que han logrado además dinamizar sus condiciones al servicio de la contundente pluralidad de manifestaciones actuales, galerías, centros culturales, museos y demás han interpretado de la mejor manera las estrategias de transformación del arte para aún contener sus manifestaciones y propuestas; los coleccionistas y las instituciones han modificado también sus espacios para poder hacer público el cuerpo de sus colecciones; no obstante la reflexión sobre la belleza deviene anacrónica con respecto al arte actual y sus espacios de circulación, simplemente, ha dejado de ser una consideración, así se levanten los discursos desde el más bello y privilegiado de los mundos.

“El arte contemporáneo apuesta a esa incertidumbre, a la imposibilidad de un juicio de valor estético fundado, y especula con la culpa de los que no lo entienden, o no entendieron que no había nada que entender” (Baudrillard, 2006, p. 66). Y claro, también con la de los que creen haber entendido.

Bibliografía

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Ciudad de México: Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Althusser, L. (2002). *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena Libros.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Appadurai, a. (2013). *El rechazo de las minorías*. México D.F.: Tusquets Editores México.
- Azara, P. (1990). *De la fealdad del arte moderno. El encanto del fruto prohibido*. Barcelona: Anagrama.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Baudrillard, J. (2002). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Baudrillard, J. (2005). *Crítica de la economía política del signo*. México, D.F.: siglo xxi editores, s.a de c.v.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Buenos Aires : Amorrortu.
- Bayer, R. (1980). *Historia de la estética*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1999). *Ensayos escogidos*. México D.F: Ediciones Coyoacán.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Borer, A. (2001). *Joseph Beuys. Un panorama de l'oeuvre*. Lausanne: La bibliothèque des arts.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *Sobre la distinción*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.
- Bourdieu, P. (2000). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo, S.A.

- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducció. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal.
- Burke, P. (1996). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad.
- Burke, P. (2001). *Debates y perspectivas de la nueva historia cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Alcaldía Mayor.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Camargo, R. (2011). *El sublime Re-torno de la ideología. De Platón a Zizek*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Camnitzer, L. (2009). *De la Coca-Cola al arte boludo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: IDARTES.
- Cauquelin, A. (2006). *Fréquenter les incorporels*. París: Presses Universitaires de France.
- Chalumeau, J.-L. (2005). *Histoire de l'art contemporain*. París: Klincksieck.
- Chaparro, A. (2006). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

- Costelo, D., & Vickery, J. (2007). *Art. Key contemporary thinkers*. New York: Berg.
- Cosulich Canarutto, S. (2007). *Jeef Koons*. Milán: Mondadori Electa.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Curran, j., Morley, D., & Walkerdine, V. (1998). *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Danto, A. (2005). Tres Cajas de Brillo. Cuestiones de estilo. En F. (. Perez Carreño, *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto* (págs. 19-40). Madrid: A. Machado Libros.
- Danto, A. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós Estética.
- De Micheli, M. (1992). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza forma.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Debord, G. (2006). *El planeta enfermo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, f. (2006). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México D.F.: siglo xxi editores.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G., Pollock, G., Ranciere, J., Schweizer, N., & Valdés, A. (2014). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.

- Foster, H. (1 de Diciembre de 2013). *Subversive signs*. Obtenido de Arte y pensamiento Contemporáneo: <https://arteypensamientocontemporaneo.wordpress.com/2013/12/01/subversive-signs-hal-foster-excerpt/>
- Foster, H. (2000). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2010). *Arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- Fukuyama, F. (1992). *El fin de la historia*. Barcelona: Planeta.
- Gadamer, H.-G. (1996). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F. : Random House Mondadori.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Madrid: Katz Editores.
- Gómez, P. P. (2014). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires : Ediciones del Signo.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones .
- Granés, C. (2012). *El puño invisible. Arte revolución y un siglo de cambios culturales*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Groys, B. (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-textos.
- Groys, B. (2015). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.

- Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal Editorial.
- Guyau, J.-M. (1902). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Saenz de Jubera Hermanos.
- Hauser, A. (1982). *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: DeBolsillo.
- Hobsbawn, E. (2009). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Huntington, S. (2005). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós editorial.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jay, M. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Jimenez, M. (2005). *La querrelle de l'art contemporain*. París: Folio Essais.
- Kant, M. (1991). *Prolegomenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

- Lipovetsky, G. (2007). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2009). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona : Anagrama.
- Lippard, L. (2001). Caballos de Troya, arte activista y poder. En B. Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (págs. 100-200). Madrid: Akal.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lukács, G. (1977). *Materiales sobre el realismo*. Barcelona: Edoiciones Grijalbo.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*. México D. F.: Ediciones Era.
- Manzini, E. (1996). *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Marinetti, F. T., & y otros. (2007). *Futurismo. Manifiestos y textos*. Buenos Aires: Quadrata.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México D.F.: Fobdo de Cultura Económica.
- Michaud, Y. (2011). *La crise de l'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Michaud, Y. (Otoño 2009 de 2009). *Filosofía del arte y estética*. Obtenido de Disturbis: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>
- Mignolo, W. (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. . Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W., & Gómez, P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mink, J. (1996). *Marcel Duchamp. El arte contra el arte*. Köln: Taschen.
- MIT Press. (Primavera de 1976). <http://www.jstor.org/stable/778502>.
- Morgan, C. R. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre el arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales* 6 , 8-26.
- Nancy, J. (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Panofsky, E. (2008). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Paz, O. (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*. Bogotá: Editorial la Oveja negra.
- Perez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: A. Machado Libros.
- Prudhomme, S. (1954). *La expresión en las bellas artes. La psicología aplicada al estudio del arte y del artista*. Buenos Aires: Joaquín Gil- Editor.
- Ramirez Jaramillo, J. F., Tobón, D. J., & Zubiría Vanegas, C. (2016). *¿Arte sin estética?* Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rawls, J. (2006). *Liberalismo político*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Rawls, J. (2006). *Teoría de la justicia*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Romero Moscoso, A. C. (2010). Repasando: la noción de lo político en el arte. En I. Hernandez, *Estética, vida artificial y biopolítica* (págs. 229-245). Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Romero Moscoso, A. C. (2011). La ideade lo tremendo. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte* , 26-35.
- Romero, A. C. (2014). Alegorías contemporáneas. *Revista Calle 14.* , 122-131.
- Santos, B. d. (2009). *Una epistemología del sur*. Buenos Aires: Siglo xxi editores.
- Schelling, F. W. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Schmitt, C. (1991). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.
- Silva, A. (2013). *Imaginario. El asombro social*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Taine, H. (1945). *Filosofía del arte*. Buenos Aires: Joaquín Gil-Editor.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos .
- Thuillier, J. (2006). *Teoría general de la historia del arte*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Touraine, A. (2009). *La mirada social. Un marco de pensamiento distinto para el siglo XXI*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Uribe, C. A. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Varela, J., & Alvarez-Uria, F. (2008). *Materiales de sociología del arte*. Madrid: Siglo XXI de España editores.

- Vasari, G. (2007). *Miguel Ángel Bounarroti, florentino*. Barcelona: Acantilado.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (2013). *De la realidad. Fines de la filosofía*. Barcelona : Herder Editorial.
- Wallerstein, I. (2003). *Después del liberalismo*. México: Siglo XXI editores.
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- Wallerstein, I. (2005). *Un mundo incierto*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- Wallerstein, I. (2007). *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI editores.
- Warning, R. (. (1989). *Estética de la percepción*. Madrid: Visor.
- Weibel, P. (2015). *Global Activism. Art and conflict in the 21st Century*. Karlsruhe: ZKM. Center of Art and Media Karlsruhe.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Wittgenstein, L. (2005). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wolf, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Zielinski, S. (2012). *Arqueología de los medios*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Žižek, S. (2005). *El acoso de las fantasías*. México D.F.: siglo xxi editores.